

# **Mészöly Miklós prózája**

(munkacím)

**Szolláth Dávid**

**Bolyai János Kutatási Ösztöndíj**  
**2013-2015**

## **Előszó**

I. Munkámmal három állítást szeretnék igazolni.

*1. Mészöly volt korának egyik legeurópaibb magyar írója.*

Mészöly Miklós prózai életműve több világirodalmi irányba is nyitott, ami a negyvenöt utáni magyar prózában a legkevésbé sem volt általánosnak mondható. Számos külföldi szerzővel, irodalmi irányzattal és iskolával hozták és hozható összefüggésbe, de az összefüggés nem az irodalmi hatás gyanútlan és adaptív logikája, hanem az értelmező, vitázó dialógus és a kulturális fordítás, valamint a kontextusváltás összetettebb mechanizmusainak figyelembevételével írható le. Ezek közül ebben a könyvben hármat emelek ki, némi kritikai távolságtartással, de követve az eddigi recepciót: elsősorban a camus-i abszurd fogalmat és elbeszélőpoétikát, a *nouveau roman* és a mágikus realizmust. Ezek az irodalomközi dialógusok különböző pályaszakaszokon befolyásolták az életmű alakulását. A camus-i próza és esszéisztika a hatvanas évek Mészöly-regényeinek és -esszéinek legfontosabb vonatkozási pontja, az *Atléta halálát*, a *Saulust* említhetjük itt, a *nouveau roman* a *Pontos történetek, útközben*, a *Film* című regény, valamint az *Alakulások* hatékony világirodalmi interpretánsa, a *mágikus realizmus* pedig a kései novellisztika és a *Megbocsátás* című kisregény értelmezéséhez nyújt – az előbbieknél kevésbé átfogó – értelmezési szempontokat.

*2. Mészöly egymástól prózatörténetileg jelentősen eltérő poétikai felfogások szerint alkotott különböző módokon kiemelkedő műveket.*

A változásokat négyféle elbeszélőpoétikai szempont vagy interpretációs lehetőség visszatérő alkalmazásával igyekeztem érzékeltetni.

A négy poétikai alapváltozat nemcsak a Mészöly-művek változásainak és poétikai dilemmáinak elemzésében, hanem a recepciótörténet módosulásainak megragadásában is segítséget nyújt. A Mészöly-művek összetettségét jellemzi, hogy többféle interpretációt is támogatnak, az interpretációs konfliktusok sok esetben a Mészöly-kritikában is megjelennek és érzékeltetik annak történetiségét. Természetesen nem minden mű értelmezhető minden szempont szerint. Nehéz elképzelni például a *Pontos történetek, útközben* példázatos-allegorikus olvasását, és épp ilyen kevésbé adnánk hitelt az *Alakulások* realista normák szerinti interpretációjának. Értelmezési lehetőségek megnyílása, korlátozódása vagy bezáródása az alternatív értelmezések lehetőségterének kontextuális-történeti vizsgálata mellett is kifejezi a Mészöly-poétika alakulástörténetének irányát.

A négy poétikai fogalomcsoport, néhány példával kiegészítve a következő: A. metonimikus-realista (pl. a *Három burgonyabogár*); B. példázatos (nyitott vagy allegorikus példázatosság – *Magasiskola, Jelentés öt egérről, Ablakmosó*); C., tárgyas-leíró (*Pontos történetek, útközben, Film*); D., metaforikus (*Az atléta halálától* kezdve lényegében az összes mű, a hetvenes-nyolcvanas évek kisprózájáig bezárólag.)

*3. Mészöly nem csak művei önértéke miatt, hanem a '45 utáni magyar prózaírás és prózaolvasási elvárások alakulástörténete szempontjából is kiemelkedően fontos szerző.*

Számos író vallja, hogy Mészöly a mestere volt, legalábbis, hogy példát, viszonyítási pontot jelentett számára (Darvasi László, Esterházy Péter, Nádas Péter, Márton László és mások). Az irodalomtörténeti legendárium kérdéseit félretéve, a könyvben kísérletet teszek kortárs és fiatalabb szerzők műveinek egyes Mészöly-művekkel való összevető olvasására. Ezekben a metaforikusság, a leíró poétika és a történelmi fikció alakzatai, valamint az intertextuális poétika szempontjaira helyezek hangsúlyt. Ezzel szorosan összefügg, hogy Mészöly fogadtatástörténete fontos és tanulmányozásra érdemes diszkurzusa a hatvanas évektől az ezredfordulóig tartó magyar irodalomkritikának. Nem pusztán azért, mert a tárgyalt szerző műveinek fogadtatása mindenképp elengedhetetlen szempontja a történeti megismerésnek, hanem mert műveinek recepciója a magyar prózakritikai normákat, prózaolvasási elvárásokat a saját életmű hatókörén túl is módosította.

## II. A pályázati munkáról

A pályázati időszak két éve alatt kisebb mértékben, de módosult a koncepció. A munka során ismertem fel például, hogy Mészöly mai, számunkra való jelentőségét akkor lehet méltóképpen felmutatni, ha az első pontban jelzett világirodalmi közvetítő szerep mellett éppolyan nagy hangsúlyt helyezek a Mészöly-hagyomány vizsgálatára is. Ez, és még néhány csak időközben észlelt tényező megnövelte a munka léptékét. Ennek nyomát viseli a most beadott kézirat is: egyrészt több fejezete még kidolgozatlan, másrészt ebben a formájában is jelentősen hosszabb, kétszerese annak a terjedelemnek, amelyet a 2013-as pályázati munkatervben célul tűztem ki. Az akkori munkatervnek megfelelő, hogy még nem befejezett, konzultációk és kutatóintézeti megvitatás előtti állapotú kéziratot fogok benyújtani a két pályázati év elteltével. Annyi az elmaradás, hogy ennek a fázisnak az eléréséhez is még körülbelül két hónap munka szükségeltetik. A még tervezett, illetve kidolgozatlan részekhez szükséges háttérkutatót már elvégeztem, a feladat ezek megszövegezése, ellenőrzése és korrektúrája.

## **Tartalomjegyzék**

### **I. A *Magasiskola* (6)**

- A. Egy realista műfaj
- B. Leíró-tárigyas
- C. A példázatos
  - 1. Egzisztencialista példázat
  - 2. Elvont példázat a hatalomról
  - 3. Allegorikus példázat az államszocializmusról

### **II. Olvasásmódok ütközése - *Az atléta halála* (14)**

- A. A metonimikus szerkezet megbontása
  - 1. Elbeszélés, időszerkezet
  - 2. Női elbeszélő
  - 3. *Az atléta halála*, az *Iskola a határon* és a *Függő*
- B. A példázatos és az allegorikus olvasás lehetőségei
  - 1. Egzisztencialista példázat
  - 2. A példázatos olvasás történetiségéhez

### **III. Mészöly műveinek recepciója a hatvanas években (30)**

### **IV. Vita a mesterrel – Mészöly Camus-esszéi (40)**

### **V. Példázatosság és allegorizáló olvasás a Mészöly-kritikában (46)**

- A. Allegorizáló olvasatok konfliktusai, az autoreflexivitás prózakritikai normájának térnyerése
- B. Önreflexió, allegorikus olvasat és kultikus viszonyulás

### **VI. A *Saulus* (58)**

- A. A *Saulus* és a Camus-olvasás
  - 1. A metonimikus elbeszélőlogika provokációja
  - 2. A leírás Camus-nél és Mészölynél
  - 3. A *Saulus* és a *Sorstalanság* Camus-olvasata
- B. Példázatok allegorikus és dialogikus olvasása

### **VII. Leíró poétika a hetvenes évek regényeiben (68)**

- A. Bevezetés

B. A nouveau roman, a *Pontos történetek, útközben* és a *Film*

D. Polcz Alaine útleírásai és a *Pontos történetek, útközben*

E. A történeti összefüggés rejtélye mint elbeszélő forma (Mészöly: *Film*; Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*) (77)

1. A *Film*

2. Az *Anno*

3. Nagyítás

4. A lassítás

5. Az egyidejűsítés

6. A fragmentálás jelentései

F. Traumatikus múlt, önreflexív próza és történelmi fikció (Mészöly: *Film*, Márton László: *Árnyas főutca*) (90)

1. Bevezető megjegyzés

2. Az *Árnyas főutca* és az újabb magyar történelmi próza

3. A *Film* – Az *Árnyas főutca*

#### **VIII. A „Pannon próza” és Mészöly nyolcvanas évekbeli esszéi (99)**

A. A térség szerepe Mészölynél

B. A Közép-Európa-gondolat mint ellenzéki hagyomány

C. A kétféle irodalmi hagyomány koncepciója Mészölynél

D. Hamis nemzettudat

E. Múltfeltárás mint terápia

F. A *Műhelynaplók*, Mészöly tervei és a Pannon-próza

G. Szövegköziség

H. Grendel Lajos „Pannon-próza”-interpretációja

I. A Pannon-próza történelmi elbeszélőpoétikája és az „áltörténelmi” regények

J. A „Pannon-próza” térpoetikája

#### **IX. Idézett művek (138)**

## A Magasiskola

### A. Egy realista műfaj

A realizmus kontextusának felidézéshez érdemes kiindulásképpen az 1950-es évek riportjaihoz és reportszerű kisprózáihoz fordulni. A korabeli direktíva szerint a népet szolgáló író olyan, mint a riporter, a népi demokrácia épülésének valóságáról tudósít. Kimegy az üzembe, a termelőszövetkezetbe, állami gazdaságba, „terepre” és beszámol arról, amit ott lát. Az ötvenes évek gyakorlatában kötelező penzumként küldték üzemlátogatásra az írókat, ne „szakadjanak el a valóságtól”, képviseljék írásaikban a népet.<sup>1</sup> A realizmust korabeli irodalompolitikai-kritikai diskurzusban *módszerként*, alkotó- és ábrázolási módszerként emlegették, nem feltétlenül esztétikai, még kevésbé stílustörténeti kategóriaként. A módszer alapkövetelménye, hogy az író megismerje a dolgozó népet, tehetségével őt szolgálja. Az az író, aki a dolgozószobájában marad vagy nem képes elszakadni kávéházi asztalától, az a polgár individualizmus rabja, szolipszista, nem értette meg a kor követelményét.

A realista író módszere alig tér el az újságíróétól. Megfigyelhető – legújabbban Reichert Gábor doktori disszertációja tárta fel<sup>2</sup> –, hogyan gyűjtötte az anyagot az üzemekben, riportok segítségével és káderlapok (vagy éppen titkosszolgálati dossziék) felhasználásával Déry, de példaként szolgálhat Galgóczi Erzsébet ötvenes-hatvanas évekbeli novellisztikája is.<sup>3</sup> Az írói riportok, illetve reportszerű tárcanovellák, novellák, kisregények természetesen szigorú ideológiai kontroll mellett készültek és jelentek meg, a termelési riportok jórészt a személyi kultusz időszakának sematizmusa jellemzi. Hőst teremt, kiemel egy példaértékű téeszelnőket vagy gyári munkást, aki nehéz körülmények között, esetleg értetlen, elmaradott falusi környezetben képviseli a szocializmus haladottabb értékeit. A riport elbeszélője nem egyszer azt ábrázolja, ő maga mennyire sokat megértett, tanult a téeszlátogatás során, és újult erővel, lelkesen tér vissza a munkába. Kétségei voltak saját magában, de a gigászi közösségi munka, amit X gyárban tapasztalt, ma már nevetségessé tesz számára is az ő jelentéktelen egyéni problémáit. Azaz a riport is propagátora annak az indoktrinációs folyamatnak, amelyet írójától elvárnak. Ám – főleg 1953-as Nagy Imre-beszéd után – születtek olyan írói riportok is, amelyek a kortársak szemében visszaadták a műfaj hitelét. Kritikai szemléletet képviseltek, a riportok akut helyi problémákról szóltak, a termelési riportok kinestári optimizmusának éveitől ez szenzációnak számított.

---

1 A Déry-vita vitaindítójából idézve: „[...] nélkülözhetetlen, hogy íróink jobban megismerjék az életet. Alaposan tanulmányozzák az új élet műhelyeit, az üzemeket, nagy építkezéseket, termelőszövetkezeteket, egyetemeket, iskolákat stb. Ismerjék meg a valóságban, a lüktető életben, a munka tüzeiben, családjuk körében az új embert, hogy gazdag élményanyagot gyűjthessenek az új életről.” Gimes Miklós, *Irodalmunk időszzerű kérdései (Tézisek)* = *Vita irodalmunk helyzetéről*, Bp., Szikra, 1952, 5-20., 18.

2 Reichert Gábor, *Politikum és esztétikum összefüggései Déry Tibor 1945 és 1956 közötti művészetében*, Doktori disszertáció, kézirat, ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2015. [kéziratban, de résztanulmányok már megjelentek]

3 Szolláth Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Bp., Balassi, 2010, 180-181.

A *Magasiskola* narratív struktúrája néhány vonásában hasonlít a vázolt riportszerű elbeszélésekre.<sup>4</sup> A hasonlóság mai szemmel csak felszíni és részleges, de ez is elég ahhoz, hogy a kortárs olvasók egy része realista elbeszélésként ismerje fel a kisregényt. Riportszerűvé teszi, hogy a szöveg részletesen ismerteti a solymászat technikáját, a telep sajátosságait, míg a szereplők egymás közötti viszonyai teljesen háttérben maradnak, semmiféle regényes cselekménymenet nem bontakozik ki közöttük. Metonimikus logikájú, lekerekített formájú, konvencionális elbeszéléstípust alkalmaz. Az időrendet nem borítja fel és „az időkeret [s]em fog át többet mint amennyi egy tájékozódó látogatásra elegendő.”<sup>5</sup>, az elbeszélő pusztán azt érzékelteti, hogy a telepen kikökönt a megszokott napi ritmusa és megváltozott az időérzékelése. A fejezetszerű, beékelte epizódok<sup>6</sup>, amelyek gyakran sugallatos, poentírozott mondattal végződnek, valamint az odautazás és az elutazás keretei biztosítják a klasszikusan zárt műforma benyomását. Az elbeszélő kiszakad a mindennapokból, elutazik, meglátogatja egy halgazdaság kísérleti solymásztelepét (a telep népgazdasági jelentősége az, hogy az idomított sólymok ritkítják a halállományt dézsmáló vízimadarakat), megismeri az elzárt környezetben élő közösség sajátos viszonyait. Komoly erőfeszítés és nagy fegyelem kell az itteni munkához, az értetlen környezet miatt (ellenséges környékbeliek, a sólyomfejes táblát éjszakánként megrongáló „suhancok” stb.) és a kísérleti telep sikere érdekében. A telep vezetője, Lilik, kivételesen rátermett szakember, erős, céltudatos férfi, rendkívüli fegyelmet tartó vezető, akit több tulajdonsága is alkalmassá teszi, hogy a realista mű kiemelkedő hőse legyen.

## B. leíró-tárgyias

Folytathatnánk az összevetést a riportszerű realista elbeszélés sémájával, de látható, hogy ezek a hasonlóságok merőben formaiak és nem adnak számot a *Magasiskola* összetettségéről és esztétikai kvalitásairól. A riportszerű realista elbeszélést, mint az ötvenes-hatvanas évek egyik vezető kisprózai műfaját azért volt érdemes felidézni, mert a kortársak egy része számára ez műfaji kódként, interpretációs mintaként szolgálhatott. Tanulságos, hogy a hivatalos irodalompolitikát képviselő, Mészölyt rendre elmarasztaló marxista kritikusok a későbbi évtizedekben (a *Jelentés öt évről* mellett) jellemzően *Magasiskolát* tudták leginkább elfogadni a Mészöly-oeuvre-ből. Mészölyt többször szilenciummal sújtották, kritikai anatómia alatt állt, művei kultúrpolitikai botrányok és viták tárgyai voltak egészen a nyolcvanas évekig (ezekről később lesz szó). Ez az „elfogadás” tehát kései és felette viszonylagos. Például az *Alakulások* kötet megjelenése után (1976), ebben a válogatáskötetben újra megjelent a *Magasiskola*) a marxista kritikusok közül Agárdi Péter és Fülöp László a nagyrészt elutasított életműből emelik ki, mint a kevés kivételesen jól sikerült Mészöly-mű egyikét.

Persze alaposabban megnézve, a kisregény számos korabeli realizmus-kritériumnak nem tesz eleget. Nyoma sincs benne bármiféle népképviselőnek vagy közérdeknek. Lilik csak eleinte tűnik vonzó figurának, az elbeszélő később idegenkedik tőle és iróniával szemléli. Egészen redukált a kortárs magyar társadalmi közeg ábrázolása, a regény akkor kezdődik, amikor az

4 Mészöly valóban riporter-módszerrel készítette a *Magasiskolát*: minden éjszaka leírta, amit aznap a telepen tapasztalt „tényszerűen, higgadtan, mint egy jó riporter.” Mészöly Miklós: „Miként épül fel bennem a történet?” (Szigeti László beszélgetése) In: *ExSymposion*, 1995/13-14 („Sólyom-szám”) 21. o. és *Párbeszédkísérlet*,

5 Thomka, MM, (ExSympo, 1995, 40,)

6 Pl: a két kerecsen betanítása [283-285]; a szarkahajtás [285-288]; Teréz [288-290]; a sikertelen sólyomfogás [293-296]; az éjszakai vihar [300-301]; a fészekrablás [307-311.]

elbeszélő kilép a mindennapok világából, és akkor végződik, amikor visszaindul. A korabeli „társadalmi valóság” kiáltó hiányát az elbeszéléshez csatolt paratextus, a keletkezés dátuma is hangsúlyozza: „1956 júl.-aug.”, azaz hetekkel vagyunk a forradalom előtt, ez a mű pedig egy pusztába elvonult solymászról mesél nekünk. A telep afféle realista modellként sem tekinthető a társadalom tükrözésének, (mint például Gáll István *Ménesgazda* (1976) című művében, ahol a lovardában az új világot képviselő vezetőnek kell megküzdenie a lovakhoz kiválóan értő, de a régi világ visszahúzó erejét megjelenítő, reakciós, volt Horthy-tisztekkel).

Ám egy általánosabb (nem a marxista esztétikára hivatkozó), realizmus-konvencióhoz képest is figyelemre méltóak az eltérések. A *Magasiskolában* már megfigyelhetők a leírás és a téralkotás mészőlyi sajátosságai. A konvencionális realista elbeszélő poétikákban a leírás a cselekménynek, a karaktereknek alárendelt, azokkal illusztratív viszonyban van. A ruha, a lakás, a használati tárgyak, társadalmi terek leírása lexikai argumentációval<sup>7</sup> támasztja alá az elbeszélést, a környezet, a miliő bemutatása magyarázza az adott csoport, közösség viselkedését, vérmérsékletét, a részletezés a történet valószerűségét hivatott garantálni. A *Magasiskola* korai értelmező közül Béládi Miklós és Bodnár György szerint tárgyias mű a *Magasiskola*. A tárgyias leírás itt még a világ alapos, pontos feltérképezéseként adódik. A szikár tárgyszerűség és a telep fegyelmezett világa, valamint Lilik puritán alakja között stilisztikai analógia van. Más Mészöly-művekben a dolgok olyan nagy önsúlyt kapnak a leírásban, hogy az már nem a diegézis hitelesítését, az elbeszélés világának realitás-effektusát növeli, hanem a világ szétagolásához vezet, és ez értelemszerűen elbeszélés és leírás konvencionális alárendelő viszonyának felborulását jelenti.

A másik jellegzetes mészőlyi excesszió a leírások szimbolikus, metaforikus, vizionárius retorizálása. Ha a tárgyiasság szűkítő blendével, nagyítással, mikro-totállokkal jár, a másik absztrakcióval, imaginációval, a látvány szimbolikus vagy metaforikus, tárgyvesztett, projekciók által befolyásolt. A képzeletbeli kamera blendéje a végtelenig tágul, a tágasság, a fény, az inkonkrét, a szemmel nem látható irányába. [Béládi „jelképszerű hangulati értelem”, Bori, Fogarassy, Szirák, Genette: *Figures III.: Az elbeszélő funkciók redukciója.*]

### C. Példázatos

A leírások sugalmazásaival, a látvány absztrakt, esszéisztikus értelmezéseivel a leírt világ többletértéket vesz fel, érezhetően túlteljesíti primér reprezentációs feladatkörét (valószerűség, érzékletesség, a cselekmény világának megbízható bemutatása stb.). Ezáltal jel és jelölt között bizonytalanság, játéktér keletkezik, amelyet az elbeszélések „atmoszféricusságaként”, jelképszerű hangulati értelem”-ként<sup>8</sup> írt le sokáig a Mészöly-kritika. A szöveg, figuratív rétegének kiemelkedése után nem tekinthető sem riportszerű realista beszámolónak, sem tárgyias leírásnak, hiszen a leírások és az elbeszélő reflexiók folyamatosan azt sugallják, hogy többről van szó, mint az ohatpusztai sólyomtenyésztő telep életéről.

A Mészöly-recepció a „jelképszerű hangulati értelem” fogalma mellett a példázatosság bevezetésével írta le a figurativitás játéktérét. A példázatként való olvasás ellentmond a

---

7 vö. Philippe Hamon a leírás-meghatározását, mint „lexikai megjósolhatóság”-ot. (Hamon, 1972)

8 Béládi Miklós sokat idézett fogalma, bár Béládi, ezt más Mészöly-művekre alkalmazta, s a *Magasiskolát* épphogy szigorúan tárgyiasnak tekintette. [...]



tárgyas leíró poétika felőli olvasatnak, amely szerint a leírás a megtisztítja a dolgokat ráarakódott jelentéseiktől, és ellentmond a realista kód szerinti olvasásnak is, mely szerint a solymásztelep modellje a korabeli magyar társadalom tükrözése, azaz a másodlagos jelentés problémátlanul hozzáférhető. A példázatos olvasásmód azt implicálja, hogy az igazi jelentés rejtélyes, valahol máshol van, a szöveg transzcendentális szintjén. Ennek az ötvenes-hatvanas évek Magyarországnak roppant korlátozott nyilvánosságában politikai jelentősége is volt, ugyanis azt sugallta, hogy az irodalmi mű jelentésének van egy nem ellenőrizhető, nem átvilágítható, rezervátumszerű rétege. Az irodalmi mű védi magát a lektorral, cenzorral, kiadóval, párthú kritikussal szemben, míg eljut az olvasóig.

Többszintű példázatoság. A példázatoság szintjeit és formáit a jelentés konkretizálása, a fordíthatóság és a didaktikusság mértéke szerint érdemes megkülönböztetni. A morált elhagyó, nyitott, elliptikus példázat, amelyről Theo Elm értekezett<sup>9</sup>, a műfaj modern, XX. századi továbbélésének lehetősége. Thomka Beáta figyelmeztet, hogy a példázat nem csak allegorizáló és moralizáló lehet, hanem metaforikus, jelentéssűrítő költészeti előzményei is vannak.<sup>10</sup> Szegedy-Maszák Mihály nyomán pedig Szirák Péter a példázatszerűség fokozataira hívta fel a figyelmet Mészöly ötvenes-hatvanas évekbeli műveit elemezve, a műbeli példázat nyitottsága és újraolvashatósága közti kapcsolatra helyezve a hangsúlyt.<sup>11</sup> A *Magasiskola* többféle példázatos olvasatra ad lehetőséget, ami önmagában a példázatos jelölő struktúra relatív nyitottságát igazolja.

### C/1 egzisztencialista példázat

A Mészöly-recepcióban csak a hatvanas évek második felében felerősödő értelmezési irányt követve, azaz némileg retrospektív módon olvasva a kisregényt, a *Magasiskola* olvasható egzisztencialista példázatként. A telepet körülvevő végtelen napverte pusztája a transzcendens fogódzók és remények nélkül maradt ember létbevetettségének, szorongásának tapasztalatát hordozza. Az ebbe a környezetbe telepített solymásztelep túlszabályozott rendje, Lilik roppant ügybuzgalma és elhivatottsága ennek ellenpontja: a mindennapi lét abszurditásának eklatáns példája. [„csaló” vagy Sartre-nál „salaud” az élet értelmetlenségét eltagadó, valami nála nagyobb ügyért lelkesedő, buzgólkodó nyárspolgár –]

A legszembeötlőbb szövegrészek, amelyek a *Magasiskolát* Camus-höz kötik, a pusztaság szuggesztív leírásai. A magyar irodalomban meglehetősen szokatlan, hogy a „pusztája” képe, a maga végtelenjével, tágas egét átszelő madarakkal nem a szabadságot (vö.: „börtönéből szabadult sas lelke” Petőfi: *Az Alföld*), hanem épp a bezártságot, a szorongást és a kiszolgáltatottságot asszociálja.

[M]eg kell szokni az állandó szelet, az árnyéktalanságot; ha akarsz, kilométereket nyargalhatsz lóháton, mégsem érzed úgy, hogy megérkeztél valahová; a pusztai égbolt bezár, mint egy fényketrec; mintha billió wattos lámpa tűzne a szemedbe, folyton a nyomodban van, mindenütt megtalál; ennyi erővel cellában is ülhetnél, ott egy százas körte ugyanezt megteszi; ha legalább látnál valakit a közelben, aki hozzád csatlakozik, megszólít, akkor eltökélhetnéd, hogy néma maradsz – de sehol egy ember. Vallani fogsz. [280.]

---

9 Narratívák,

10 Th. B. i.m. [ExSympo, 38]

11 *Folytonosság és változás*, 18.

Percegő hőség vesz körül, felemás nyugalom. A teknő, ez az álcázott zárkaleshely, pontosan fejtől lábíg ér, fölöttem halott perspektíva: az ég áttetszővé hengerelt kék síkok emeletsora; nincs lezárva sehol, nincs görbülete sehol, árnyéktalan préri, halvány vonaljáték rajta a mozgás. Én vagyok az egyetlen szem ebben a pusztaságban, minden egyéb csak kiszolgáltatott üresség, és mégis pókhálósövedék: minden fönnakad benne, s minden kezdettől fogva benne van. Látszatönállóság a magány – az ég két mozdulatlan szemkarikámban kering. És sorba vonulnak el az üresség jelenései; mindegyik önfeledten cifrázza magát, mindegyik az egyéniségében tetszeleg, egy-egy villanásnyi időre álarcot ölt: most fecske, most pacsirta, most ölyv – és mégis kérlelhetetlenül ugyanazok, a kék síkok csillogása egyé mosza őket. A két préri, a lenti és a fenti egybeolvad [...] [295.]

Bár az algériai sivatag képe Camus *Idegenjében*, *Pestisében* is hasonló, nehezen megfejthető fenyegetéssel terhes, a kép *Sziszüphosz mítoszában* használatos változataihoz érdemes fordulnunk interpretációs segítségért. Itt rendre az egzisztencialista filozófiai metaforájaként fordul elő. A „határhelyzet” (Jaspersre hivatkozva) az „a már sokak által megjárt száraz pusztaság”, „ahol a gondolat önnön határaihoz érkezik” (201., 212-3., 217). Máshol: az abszurd a tisztánlátás „kopár pusztasága” (240). A filozófiai esszé úgyszólván már készen kínálja az abszurd irodalma számára a maga vizuális toposzait, a „létbetevettség szcenikáját”.

Az említett tisztánlátás, az abszurd érzés jelentkezésének, az abszurd megtapasztalásának kezdeti állapotához tartozik Camus leírásában, a megváltozott észlelés voltaképpen az abszurd felismerésének előjele. Amikor az ember azt is észre veszi, hogy a világ idegen, akkor rájön, hogy a világ mint látvány – a természet, a táj – sűrű, áthatolhatatlan és ellenséges.

Minden szépség mélyén van valami embertelen: a szelíd lankák, a kéklő ég, a fák rajza egyszer csak elveszíti az általunk ráaggatott csalóka értelmét, s hirtelen oly messze tűnik, mint az elveszített Paradicsom. Az évezredek mélyéről ránk tör a világ eredendő ellenségessége. Egy pillanatra nem is értjük, hiszen évszázadokon át csak azokat az ábrákat és alakzatokat értettük, amelyeket előzetesen mi helyeztünk bele, hiszen már nincs erőnk ehhez a mutatványhoz. [*Sziszüphosz*, 205]

Az abszurdot felismerő ember a tisztánlátás fázisában rácsodálkozik a többi ember értelmetlen, ostoba fontoskodására. Meglátunk például egy telefonfülkében gesztikuláló embert és „azt kérdezzük magunkban, miért él”, vagy undorodunk tőle, írja Sartre-ra utalva Camus. [206.]

Az észlelés hasonló megváltozása játszódik le az elbeszélőben is Liliket és világát illetően azokban a részekben, (mint a fent idézett példákban), amelyben eltér a szigorú tárgyias hangnemtől. Lilik erős, férfias, autentikus embernek tűnik, aki tökéletesen azonos életcéljával, a solymászattal, mindez eleinte vonzó, az elbeszélő igyekszik megfelelni elvárásainak, úgy ülni a lovat, ahogy kell, elmenni vele solymászni, ne tűnjön városi puhánynak. De Lilik ügybuzgalma megszállottságként, értelmetlenségként lepleződik le. Elpusztult madarát bajtársaknak kijáró díszszertartás keretében temeti, házioltárt fest kedvenc sólymáról, visszasírja az időt, amikor Horust istenként tisztelték. [306.] A *Sziszüphosz mítosza* terminusai szerint ő az az ember, aki nem ismerte fel az abszurdot, rendet próbál kényszeríteni a világra, magasztos célokat hajszol.

Mindez persze az értelmezés redukciójában talán túlságosan egyértelmű. A *Magasiskola* szövege azonban változtatja a tárgyias leírást és az ehhez kapcsolódó tartózkodó elbeszélői

hangot a fentebb idézett, erősebben figuratív, vagy esszészerű részekkel. A két elbeszélői stílus váltogatása, amire Szirák is kitért, heterogén nyelvi magatartás, ami szintén eltávolítja a konvencionális realista mű narrátorának ideálképétől, arra hívja fel a figyelmet, hogy az elbeszélői hang nem természetes, hanem nyelvi artefaktum. [MM: A realizmus példázatai: a tárgyszerű leírás válik példázattá. A két olvashatóságot egyszerre teljesíteni. Ugyanez: Thomka „A tényvilágban rejlő parabolisztikus fikció”]

## C/2, elvont példázat a hatalomról

Fenti olvasatra a kisregény Camus-allúziói adnak lehetőséget, támogatva Mészöly későbbi fikciós műveinek és esszéinek megszorozódó Camus-utalásaitól, amelyet később fogunk tárgyalni. A *Magasiskola* a legelterjedtebb, legkonszenzuálisabb értelmezés szerint a hatalom természetéről szóló példázat. A korai kritikusok közül Bori Imre írt erről talán leginkább kendőzetlen formában (a Jugoszláviában megjelenő *Hidban*) a kisregény második megjelenésekor. „Rend, engedelmesség, fegyelem, parancsok teljesítése, aszkétizmus és harc, póráz és szabadság, könyörtelen determinizmus – ennek parabolisztikus mélylélektanát írta meg Mészöly Miklós még 1956-ban.”<sup>12</sup> És ő hívta fel a figyelmet a *Magasiskola* és Kafka *A fegyencgyarmaton* című elbeszélése közötti hasonlóságra is.<sup>13</sup>

Lilik a hatalom mániakusságának és paranoiájának megtestesítője. Korábban már volt szó arról, hogy rend- és fegyelemmániás, a saját és az telep életét a solymászatnak rendeli alá, egész éjszaka képes őrködni, hogy tetten érje a sólyomfejes tábláját meggyalázó „suhancok”-at stb.

A *Magasiskola* azáltal vált hiteles hatalom-analízissé, hogy a hatalom élvezetét, vonzerejét, a vadászat, a gyilkolás örömét is megmutatta. Az elbeszélőnek imponál, amikor Lilik fölényesen közli, hogyan fognak egy gémrajt „levágnak” négy sólyommal: „A lehetőség, hogy észrevétlenül meglephetnénk a csapatot, izgatottá tett.” (274.) A két hasonló szerkezetű epizód, a három szarka levadászása és a sólyomfészek kirablása (288, 311.) a vadászat, a becserkészés izgalmaiba vonja be az elbeszélőt és az olvasót, hogy aztán az ölés tárgyilagos szakszerűségére vonatkozó fejezetzáró mondatok zökkentsenek ki az immerzív, belefeledkező viszonyulásból. Hasonló kontrapunktos szerkesztés jellemzi a fiatal sólymok edzésére használt prédaállat, a „veterán” gém jelenetét is. A szinte széttépett, csontig gyalázott,

12 Bori: Mészöly Miklós: Jelentés öt égeről, [*Hid*, 1968, 5. sz.] In uő.: *Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Forum, Újvidék, 1984, 572-575., 575.

13 A két mű összecsengései tanulságosabbnak tűnnek annál, mint amekkora figyelmet Bori az ötletnek szentel. Igaz, a Kafkához való hasonlítás nem volt jó ajánlólevél, s talán ezért hagyja kifejtetlenül. [vö.: Lukács Kafkáról, (*A kritikai realizmus jelentősége ma*; „kafkasztrófikus” irodalom, és Joós Katalin a marxista Kafka-recepcióról. (Literatura)] Mindkettőben egy utazó érkezik egy távoli, elzárt területre, ahol egyetlen ügynök élő mániakus helyi ember lesz a kalauza. Mindkét helyi ember kezében hatalom koncentrálódik, és egy nagy előd kultikus tiszteletben tartott útmutatásai szerint él. Kafka tisztje az „előző Parancsnok” tanításait követi dogmatikus szigorral, Lilik pedig folyton a nagy „Huszein Darlach Thaymur” könyvét olvassa és idézi Szentírásként. Ahogy Liliknek a „Nagy Bemutató”, úgy *A fegyencgyarmaton* tisztjének a régen látványosságzámba menő nyilvános kivégzések ünnepi pillanatai jelentik a dicsőséget, továbbá mindkettőnek megvan a maga fenyegető ellenzéke, közvetlen felettesük nem nézi jó szemmel a tevékenységüket. Mindkét műben az kelt feszültséget és visszatetszést, hogy a gyilkolás (fegyenceké vagy állatoké) technikája az emberi szellem nagy gonddal megtervezett, művészi szintű csúcsteljesítményeként van beállítva. Kafkánál a kivégzőeszköz embertelensége valamint a gép technikája, tökéletessége iránti lelkesedés között nyilvánvaló az abszurd, a Mészöly-műben az ellentmondás rejtettebb, az elbeszélőt először vonzza, később taszítja Lilik rendje. Mégis, ahogy Kafka utazója megtagadja, hogy tevékenyen részt vegyen a kivégzésben, úgy a *Magasiskola* elbeszélője is elengedi az általa befogott héját, és nem szól róla Liliknek.

agonizáló állatról elismerőleg mondja Lilik, hogy „No ezt kibírja még – dörmögte –, még kitanítom a két kerecsent rajta.” (284.)

Az elbeszélőt csábítja a hatalom, vonzereje van az erős férfinak, egy ideig követi. Belefeledkezik a telep-élet enyhén barbár viszonyaiba, varjúvéres bicskával szalonnázik, majd visszatetszővé válik számára a telep, és elmegy. A hatalom férfias: lóháton jár, fegyvert visel, rendelkezik. Eldönti, melyik állat éljen, melyik pusztuljon. Nyelvi világát katonai metaforika jellemzi: a sólyom „bajtárs”, a gém „veterán”. A hatalom férfiassága Teréz alakjának kontrasztjában kap hangsúlyt. Lilik folyton beszél, Teréz szavak nélkül ért, Lilik a telep csúcsragadozóival foglalkozik, Teréz a préda- és eleségállatokkal. Alakja néhol tárgyszerű, néhol animális.

A hatalom csábítása mellett a hatalom elutasítása is érlelődik az elbeszélőben, ennek egyik korai jelzése, amikor elengedi az általa befogott héját, és nem szól róla Liliknek. Érdemes összevetni a „hatalom csábítása” narratív toposz *Magasiskola*-beli változatát azzal, amely az *Agyagos utak* című 1955-ös Mészöly-elbeszélésben olvasható. Ott Lilik szerepét Ivanics, a sikkasztó, nyerészkedő terménybegyűjtő tölti be (a korabeli termelési regények, drámák alaptípusa). Ebben a műben az elbeszélő elcsábul, enged a vonzerőnek és a hatalommal rendelkező férfi segédje, csatlósa lesz. Ám az *Agyagos utak*ban a hatalom minden áttétel nélkül, egyszerűen korruptnak van ábrázolva, voltaképp nem a hatalom, hanem a hatalommal járó előnyök a vonzók. Az *Agyagos utak*, noha ugyanazt a narratív toposzt variálja mint a *Magasiskola*, realista mű marad, két jellegzetes társadalmi típussal és korabeli társadalmi problémákkal. De nincs meg benne a példázatos mű többlete, igénye a hatalom elvontabb képletének analízisére. A *Magasiskolában* a hatalommal nem járnak előnyök: Ivanics nyerészkedő, helyi kiskirály, Lilik aszketikus, igénytelen, (egyedül az évenként megrendezett díszbemutatón jár neki elismerés), a *Magasiskolában* a hatalom önmagában vonzó. A sólyom kilométeres magasságból visszatér a gazda kezére, pedig elrepülhetne. Egy ennyire korlátatlan szabadság birtoklása a hatalom élvezetének meglehetősen tiszta képzetéhez nyújt képszerű fogódzót. Ehhez képest néhány zsák búza elsikkasztása, vagy az éjszakai feketeörlés a hatalomnak csak a korabeli átlagrealizmusban elérhető, meglehetősen korlátozott fantáziájú elképzelése.

### C/3. allegorikus példázat az államszocializmusról

A harmadik, recepciótörténeti példával megtámogatható értelmezés szerint nem általában a hatalomról szól, hanem konkrétan az ötvenes évek kommunista diktatúrájáról.

A politikailag kondicionált olvasás az államszocialista időszak velejárója volt. Számos korabeli példázat szabadságról és szabadságtalanságról szólt, de többnyire nem kerültek el a moralizálást, a didaxist. [Sánta: *Ötödik pecsét*, Déry: *G. A. úr X-ben*] Meglepő lehet, hogy a „hivatalos” marxista kritikusok által még leginkább elfogadott Mészöly-mű efféle kódolással is olvasható volt. A *Magasiskolához* képest egyrétegű *Ablakmosó* című dráma, (illetve a hozzá írt Mészöly-magyarázat) nyomán kirobbant irodalompolitikai botrány főszövegéből, Pándi Pál „A tagadás tagadása” című kritikája azt nehezményezi, hogy a hatalmi példázat „túl általános”.<sup>14</sup> Ha éppúgy lehetett érteni a szocialista mint a háború előtti, vagy épp a fasiszta hatalmi rendszerre, az a két hatalmi rendszer botrányos nivellálását jelenti. Ám ez a kritika

---

<sup>14</sup> Kritika, 1963,

épp azt tanúsítja, hogy korántsem a túlzott általánossága, hanem épp a konkretizálás lehetősége sértette a kultúrpolitika ideológiai érzékenységét.

A kisregényben megjelenik az ideológia kultusza. A már említett Husszein Darlach Thaymur perzsa solymász szakmunkájának, mint egyedül érvényes, soha meg nem kérdőjelezhető, minden más véleményt feleslegessé tevő solymászati tankönyvnek a tiszteletében, rituális, mindennapi olvasásában, a szerző nevének tiszteletteljes kiejtésében könnyű ráismerni arra, hogyan volt szokás hivatkozni az ötvenes években a marxizmus klasszikusainak, különösen Sztálinnak a „tanításaira”.

A totalitárius hatalmi rend sajátosságait idézi a mindenkire kiterjedő kontroll követelménye, (Thaymur szerint „a szíj hosszúsága döntő fontosságú” 302.). A sztálinizmusra utalhat, már csak nevének állandó jelzőjével is „a nagy Beranek” figurája, aki mindent irányít („mindnyájan Beranek kezében vagyunk.”), noha senki nem látta még, mégis ő a hatalom láthatatlan, szinte transzcendens forrása. Szükszavú táviratokban küldi utasításait, tanításai és parancsai vannak, amelyeket feddőleg vagy lelkesítőleg lehet idézni. („A telepen nem önféjű hősökre van szükség» – egyszer ezt a figyelmeztetést küldte Liliknek” 293.) Bizalmas körben némi morgolódo ellenkezés is megengedhető vele szemben, (pl. 282.), ám amikor nyíltan a beraneki hivatalos iránymutatással ellenkező nézeteket hangoztatnak a legények, akkor hirtelen észbe kapva elhallgatnak, hátha az elbeszélő jelent róluk. (293.)

Felismerhető a rájátszás a hatalom naiv mitológiájára és az arra épülő patetikus művészetre. Lilik falfestménye Diannáról, – aki hőiesen küzd egyszerre három, veszélyesen szigonyozó gémmel a levegőben – a forradalmi romantika giccisének kigúnyolása. A solymászbemutatók éves ceremóniájában a katonai parádék és május elsejei felvonulások gyaníthatók.

Az állatok szigorú hierarchiája nem utal közvetlenül a kommunista rendszerre, ez bármelyik túlszabályozott elnyomó rendszerre érthető. A nemesvad – prédaállat – eleségállat (pl. „szeméthalak”) „társadalmi piramisa” további szintekre bontható, például a piramis csúcsán lévő sólymok sem egyenrangúak, a kabasólyomnak gúnyneve van (Bogarász), a kerecsenek és a vándorsólymok patetikus nevet viselnek „Dianna” „Viktória” „Diljahán”. Az előbbinek a teteméről is megfélemlenek, amikor megdöglik, a kerecseneket szabályos díszszertartással temetik. Leginkább még a hierarchián kívül- vagy felülálló nagy, sárgafogú nutriák emlékeztetnek a kommunista rendszer érinthetetlen kádereire, akik valami rejtélyes felsőbb kapcsolatnak köszönhetően szentek és sérthetetlenek.

Mind közül ennek az olvasatnak a legalacsonyabb a presztízse. Az autonóm esztétika alapján álló, műimmanens értelmezés elutasítja, irodalomellenesnek, reduktívnek tartja az ilyen szemléletű interpretációt. Mégis érdemes foglalkozni ezzel is, mert ezek is formálták a Mészöly-művek befogadását, talán rejtektutakon, de hozzájárultak ahhoz, hogy Mészölyt egyre többen intranzigens írónak tekintették a Kádár-korszak évtizedei során (erről még később lesz szó). Az efféle olvasat ugyanakkor nehezen dokumentálható, hiszen a nyilvánosságban nemigen jelenhetett meg, csak egy-két célzást találunk a '89 előtti magyarországi kritikákban.

Ma, visszatekintve a múlt rendszerre, ennek az – önmagában valóban reduktív – értelmezésnek a felidézése már gazdagítja a Mészöly-értelmezést, hiszen az államszocializmus kontextusa már korántsem evidens. Bori Imre Jugoszláviában megjelent írásának analógia-keresése talán egysíkú, mégis a kortárs olvasó figyelemreméltó hatalomérzékenységről tanúskodik: az, hogy a sólymok (a „légi csendőrök”) kápat viselnek a

fejükön röptetés után, az ideológiai vakságra utal: ne kelljen látniuk, gondolkozniuk, csak parancskövető fogdmegek legyenek. Ugyanakkor ennek az olvasatnak a részérvényűségét épp efemersége mutatja, hisz a *Magasiskola* a Rákosi-korszakra érthető referenciái nélkül is teljes értékű mű, sok a maga idején nagyobb sikerű példázatos műnél időállóbbnak bizonyult. [lj: Szirák, Fogarassy]

## Olvasásmódok ütközése

### Mészöly Miklós: *Az atléta halála*

A bevezetőben vázolt négy poétika vagy olvasásmód közül *Az atlétát* megelőző Mészöly-művek eddig főként a *metonimikus-realista* (*Három burgonyabogár*, *Agyagos utak*), a *példázatos és allegorikus* (*Jelentés öt egérről*, *Magasiskola*) és részben a *tárgyias-leíró* (*Magasiskola*) poétikára nyújtottak példát. Az *Atléta halála* fontos poétikai elmozdulást jelez nemcsak Mészöly pályáján, hanem a korabeli magyar próza alakulástörténetében is. Megjelenik a hangsúlyozott elbeszéltség, a metaforikus és asszociatív narrációs logika, jelentésteremtővé válik az elbeszélés alinearitása és megszakítottsága, a tér- és időviszonyok összetettebbé válnak. Az elbeszélés metonimikus logikája még nem diszkreditálódik, de előtérbe kerülnek az elbeszélés közvetítettségének, az emlékezés esetlegességeinek jelzései és strukturáló szerepet kapnak asszociatív, analogikus, hasonlóságon alapuló kapcsolatok. A *metaforikus narráció* és a *tárgyiaság* itt megjelenő formái korlátozzák, noha nem érvénytelenítik a példázatos és az allegorikus olvashatóságot is.

A regény átmeneti poétikatörténeti helyzetét a recepció „még” és „már” időszerkezettel is leírta. Azaz *Az atlétát* poétikai újításai ellenére még későmodern poétikai sajátosságok jellemzik Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter szerint, Thomka Beáta pedig úgy látja, a nem látványosan formabontó regény poétikai nívói, elsősorban a linearitás elvének feladása már megelőlegezik a *Nyomozás*, a *Film* radikálisabb újításait.<sup>15</sup>

## A., A metonimikus szerkezet megbontása

### 1. Elbeszélés, időszerkezet

Az elbeszélő rögtön a regény első oldalain, afféle *captatio benevolentiae*-ként, szabadkozva vázolja, miben tér el, vagy miben marad el attól az eszménytől, amelyet az olvasó feltételezhetően elvárhat munkájától. Elmondja, hogy az Állami Sportkiadó kérte fel, írjon könyvet az élsportoló Őze Bálintról, aki tíz évig társa volt. Ám már maga a felkérés is csak úgy mond „alulról” közelít valamilyen pontosan nem meghatározott műfaji normához. Nem emlékezést kértek tőle, hanem „valami emlékezésfélét”, amely legyen rövid, „lírai”, kerülje a kényes sportszakmai szempontokat. Azt is megtudjuk, hogy a kezünkben tartott mű még nem a megrendelt könyv, hanem „tétova adatgyűjtés inkább” (7.)<sup>16</sup>, „csak magamnak emlékeztető” (12). Később kiderül, hogy azt a könyvet nem első személyben kellene írni, hogy a személyes nézőpontról kívül történelmi szempontokat is kellene érvényesíteni. (33.) A mű során az elbeszélő végig lebegtetni, hogy képes lesz-e megírni a könyvet (34., 66), végül a

15 Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története*, Argumentum, Budapest, 1994, 118. Szirák Péter, *Folytonosság és változás*, Csokonai, Debrecen, 1998, 18., Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 97-101.

16 Az oldalszámok az alábbi kiadásra vonatkoznak: Mészöly Miklós *Összegyűjtött művei, Regények*, Századvég, Budapest, 1993.

„novellapoénra emlékeztető” zárlatban<sup>17</sup> értesülünk, hogy a kiadó nem várt rá többet, két közeli sporttárssal megírtak egy Őzéről szóló népszerű könyvet, és azt jelentették meg (165.).

A szabadkozás, a saját alkalmasság kétségbevonása, az *igazi könyv* halogatása és az írással kapcsolatos önkicsinyítő szóhasználat voltaképp jól kivitelezett meggyőző stratégia, az elbeszélő több mindent elér azzal, hogy dilettáns írónak mutatja be magát. Retorikai szinten egyrészt felébreszti a érdeklődést, (ha nem magát a művet olvassuk, akkor mit), másrészt a valósághű beszámoló benyomását kelti, (ha az elbeszélőnk nem a nyilvánosságnak szánt művet írja, hanem magán-feljegyzéseket (13.), akkor intim közelségben vagyunk a valósághoz)<sup>18</sup>. Továbbá megnyitja a poétikai reflexió szintjét, felhívja az olvasó figyelmét „az elbeszélés nehézségei”-nek kérdéskörére, a nyelvi közvetítés munkájára és a szöveg konstruáltságára.

Sokat megtudhatunk arról is, hogy milyen volna az a mű, amelyet a felkérés szellemében meg kellene írni. Ez az egyébként rezignált tónusú regény egyik kimondottan szórakoztató, karikaturisztikus szólama. A Hildi munkája helyett kiadott mű a „Mi hőseink” sorozatban jelent meg, címe „A bátaolosai hős” (165.). Ez a cím egy kisközségi Sztálin-szobor avatásakor mutatott példamutató magatartására alapozva csinál Őze Bálintból népi demokratikus kultuszfigurát, ami nevetségesen hamisnak tűnik az olvasó számára, aki addigra már alaposan megismerte az állandóan önmagát gyötrő, múltját analizáló Bálintot. (A címbe emelt szókapcsolat korábban rossz viccként hangzott el, 118.) Megtudjuk, hogy abba a műbe kellene történelmi-társadalmi háttér, és legfőképp kételymentes világkép, racionális előadásban.

Hildi narrációja provokálja ezeket az elvárásokat. Mindenekelőtt az *időszerkezet* tűnik csapongónak és ötletszerűnek, a spontán emlékezet szeszélyes működése irányítja. A *Magasiskolában* az elbeszélő elmondta, hogy „furcsán összemosódnak ezek az első benyomások, nincs egymásutánjuk.”<sup>19</sup> és megjelent az időrend elbizonytalanításának egy-egy óvatos jele („Még aznap délelőtt (vagy másnap?) kint a röptetőtéren segédkeztem...”<sup>20</sup>), de ez nem érintette az epizódok szekvenciáját, az elbeszélő szubjektív időérzékelése nem hagyott nyomot az elbeszélés időszerkezetén.

*Az atléta halálában* nyolc főbb időréteg különíthető el (amelyeknek mindegyike tovább bontható diakronikus vagy szinkronikus eseményekre)<sup>21</sup>, és a különidejű vagy az egyidejű, de más-más térben játszódó történetek egymást metszve-keresztelve, állandó megszakításokkal és visszatérésekkel, mozaikszerű szerkezetben tárulnak elénk. Ez dinamizálja az olvasást és a

---

17 Thomka, i.m., 100.

18 vö. Thomka, I. m., 98.

19 Mészöly Miklós, *Sötét jelek*, Magvető, Budapest, 1957, 281.

20 Mészöly, I. m., 283.

21 Az elbeszélés jelene (Hildi jegyzeteinek írása, 1953); a Bálint halála óta eltelt két hónap (pl. Hildi tardosi utazása); Bálint halála (és az azt megelőző vlegyzatai másfél hét); Bálint utolsó hónapjai (prágai verseny, bátaolosai szereplés); 1944 ősze (a bábszínház); 1943 ősze (Bálint és Hildi kapcsolatának kezdete, Bálint találkozása Pécsi Picivel az Astoriában, a „rözzselángos” éjszaka, amikor Bálint elmondta élettörténetét); 1939 nyarától szilveszterig (Bálint lemond az elsőségről, megismerkedik Rékával); 1937 (a csoportkép a tardosi ötfogatról, 14-15 éves korukból).



szinte kimeríthetetlen epikai gazdagság benyomását kelti. Az egymással folyamatosan keresztezett cselekményszálak több kapcsolódási pontot jeleznek és ezáltal több potenciális mellékjelentést sejtetnek, mint amire a tagolt, szukcesszív epizodikus struktúra zárt szerkezete képes volna ugyanekkora terjedelemben. Ez egyrészt visszaigazolja Mészöly sokszor említett „sűrítésre” vonatkozó stíluseszményét, amely a Mészöly-recepciónak is gyakori észrevétele. Másrészt a szöveg belső utalásainak megsokasodása, a sűrűség miatt az intratextuális viszonyrendszer (a történet, a történet és a narráció viszonyai) érdekesebbé, rejtélyesebbé válik, mint a szöveg áttételes valóságvonatkozásainak dilemmái (realista reprezentáció, példázatosság, allegorikus jelentés).

Az élettörténet felszabdalt darabjai mellérendelő szerkezetbe rendeződnek, térszerűvé válik az idő. Megkezdődik a relativizálás: Bálint számára nehéz, Hildi szerint lehetetlen kijelölni a történet kezdetét. (38, 40.) Megkezdődik az egyidejűsítés is, például azokkal a filmes vágásra emlékeztető idősík-ugrásoknál, amelyeknél esetleges, hasonlóságon, nem érintkezésen alapuló kapcsolat létesül két jelenet vagy kép között. Az egyik ugrásnál Réka városligeti bábszínháza mellett futó „bakhátas sétány” 1944-ből felidézett képe „kapcsolja be” két oldal erejéig a még friss, 1952-es vlegyászai emlékfolyamot, (mivel Vlegyászán is ilyen bakhátas, domború utak voltak). Amikor pedig két oldal után megint megszakad a vlegyászai szál, akkor az idősíkváltás metszéspontján egy olyan mondat áll, amely mindkét irányba értelmezhető: „Pár perccel fél hét után érkeztünk meg.” Kérdés, hogy hová. Ez a mondat arra is vonatkozhat, hogy 1953-ban, két hónappal ezelőtt ekkor találták meg Vlegyászán Luka bácsiékkel Bálint holttestét, de arra is, hogy azon az 1944 őszi estén ekkor értek oda Réka bábszínházához. Az ezt előkészítő egyik előzmény-mondat: „Jó tíz perc járás volt még innen Réka bábszínháza.” (74.) a másik: „Most már mindjárt odaérünk.” (76.)

Van néhány ehhez hasonló, de talán egyszerűbb logikára épülő rendhagyó időszerkezeti megoldás a regényben. Például az a szinkronia-játék, amelyben Pécsi Pici és Bálint randevúja szoros együttjátszásban, gyakori vágásokkal fonódik össze a Hildi és Bartosi csókig eljutó jelenetével:

[Pici:] „Remélem, tudod, hogy még adós vagy nekem...” s hagyta, hogy oldalt lecsússzon róla a frottírkendő. [...]

„Öltözz fel” – kérte Bálint.

De Pici nem mozdult, csak száját biggyesztette el:

„Vagy elfelejtkeztl róla?”

Bartosi azt válaszolta nekem, hogy ő tudja, mivel tartozik Bálintnak. [...] Maga szándékosan zavarba akar hozni.” (142)

A jelöletlen helyszínváltás az idézett rész utolsó előtti és utolsó bekezdése között van. Mintha Pécsi Pici Astoriában feltett kérdésére Bartosi válaszolna Hildinek a lakásukon, és mintha Bartosi zavara is Pici meztelen testének szólna. Viszont az olvasó számára az Astoriában lévő Pici meztelensége hívja föl a figyelmet arra, hogy eközben otthon Hildi is kihívóan viselkedik Bartosival. A hirtelen vágás megsokszorozza, bonyolítja a négy szereplő viszonyrendszerét: ki adós kinek, ki csal meg kit.

Körülbelül ez a két példa jelzi azt a legszélsőbb pontot, ameddig az *Atléta* elmegy az időszerkezet felbontásában. A mellérendelő, egymásba játszató vágásoknál gyakoribb, hogy a

regény tér- és időmeghatározásokkal köti, viszonyítja egymáshoz a máshol és máskor játszódo fragmentumokat. („Mindez alig két-három héttel azután történt, hogy Prágából hazaértünk.” – 8., „Október második hetében utaztam le Tardosra, nem sokkal a temetés után.” – 23.) Az, hogy rekonstruálható a jelzett nyolc idősik rendje, hogy Bálint élettörténete a kerete a fragmentumok szóródásának (nincsenek Bálinttól független szálak, sőt Hildi Bálint előtti életéről is alig tudunk meg valamit) arra int, hogy a metonimikus elbeszélő struktúra megbontása részleges az *Atlétában*.

A regény által már az első oldalakon játékba hozott, provokált elvárások közül a társadalmi-történelmi reprezentativitásnak sem felel meg Hildi elbeszélése. „Egyébként nem is nagyon hiszem, hogy amit olyan fölényes tudással »történelminek« szoktak nevezni, önmagában bármit is megmagyarázna.” (34.) Hildi a személyesség körén belül marad, tényekre, mellékes körülményekre, helyszínekre összpontosít, kerüli az általánosítást, a minősítést. Meglepő, hogy senki sem kommentálja, hogy Pécsi Pici minden jel szerint egy náci ifjúsági szervezetben csinált karriert. Hildi memoáriró munkája leginkább egy lezárult élet tárgyi emlékeit rögzítő és képeit előhívó-nagyító archiválóéra vagy bizonyítékokat kereső nyomozóéra emlékeztet. Óvakodik a hipotézisek felállításától, a korai általánosításoktól, igyekszik nem szelektálni, lényegest és lényegtelen megkülönböztetni. Többször említi, hogy a számára fontos összefüggések másnak bizonyára „nevetségesek”. (19, 20.) Ugyanakkor eltökélten ragaszkodik hozzájuk és a tárgyilagosságot jelöli ki saját ars poeticájaként, ezt tekinti a megértés feltételének (7. másutt Bálint „megértő tárgyilagosságáról” beszél, 10.)

Komolyan hiszem, hogy az tud igazán tárgyilagossá lenni, akinek minden oka megvan rá, hogy elfogult is legyen. Az igazi megértésben mindig van egy csöpp gyengeség is. Az ilyesmi persze manapság nem hangzik jól, gyáva okoskodásnak ítélik, de a nők tudják, hogy nem így van. (7.)

Ez a néhány mondat hitelesíti Hildi *tanú*-pozícióját. Megint a látszólagos önleértékelés („csöpp gyengeség”) kerülőútván jár a meggyőző stratégia. Hildinek, ez a későbbiekből kiderül, nem csak azért van meg minden oka az elfogultságra, mert Bálint a szerelme volt, hanem mert Bálint kapcsolatuk tíz éve során folyamatosan megcsalta, azaz az ő tárgyilagossága alaposan megfontolt, talán megszenvedett döntés eredménye, ha valaki, ő tudja, hogy ez az egyedül méltó elbeszélői hozzáállás.

A tárgyilagosság azonban csak az empátia, a belátás értelmében jár „igazi megértéssel”, a tudás, a megismerés értelmében nem. A „Nincs kerek magyarázat, csak tények vannak, úgy látszik.” (152.) mondat a mészölyi leíró poétika több későbbi variációjából ismerős lehet, elbeszéléseinek „nyomozásai” nem egyszer összegződnek hasonló negatív eredményben („Nem tudom, tényleg nem tudom.” – *Nyomozás 1-4*, „Nincs igazán ellenőrizhető topográfia R. Laci halálának.” – *Alakulások*<sup>22</sup>).

Hildi *tárgyilagosságra* vonatkozó egyes megjegyzései a *tárgyas poétika* apológiájaként is érthetők.

Amit szerettem volna – a pusztá tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, melyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet, mert tudja, hogy azzal kezdődik az igazi felejtés – mindez nem sikerült. Mégis irtózom a gondolattól, hogy befolyásolni engedjem magam. (82.)

---

22 Mészöly Miklós: *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Budapest, 1989, 231, 598.

A tárgyiasság regénybeli formája rögzít, hitelesít, igyekszik tetten érni, de elkülönít, részleteket nagyít, mélyít, ezzel folyamatosan rongálja a jelentésösszefüggéseket, idegen tőle az általánosítás, az absztrakció, az imagináció. A *Magasiskolában* a tárgyiasság még összefért a jelképes, utalásos, példázatos többletjelentéssel. Mészöly esszéire, Béládi Miklós kritikájára, Thomka Beáta tanulmányára is hivatkozhatunk tárgyiasság leírás és figuratív szint kapcsolatának jellemzésekor: a sűrített, közlésszerű, kommentár nélküli leíró részletek szuggesztív jelképiséget vagy parabolisztikus jelentésszintet teremtenek.<sup>23</sup> Az *Atlétára* vonatkozó mészölyi jegyzet<sup>24</sup> azt igazolja, hogy a szerzői intenció szerint a jelképes értelmezési szint biztosíthat a műnek olyan globális jelentést, amely magából a tárgyból, az anyagból (modern sport, rekordhajhászás) következik, és képes integrálni a tárgyiasság-leíró részleteket. A leírás *Az atléta halálában*, Hildi elbeszélése esetében kap először reflektáltan dezintegráló funkciót Mészöly pályáján, és későbbi műveinek fontos sajátossága lesz ez. Itt az általában vett realista elvárásokkal (és konkrétan-karikaturisztikusan a szocialista realista elvárásokkal) szemben megfogalmazott tárgyilagosság-, illetve tárgyiasság-eszménye, – noha erről is önkicsinyítő módon azt mondja, hogy „nem sikerült” beteljesítenie – határozott kritikai és önvédelmi gesztus. Az absztrakt jelentés megengedhetetlen redukció, hamisítás, „ráfogás”, vagy épp politikai kisajátítás. (Lásd a „A bátkolosi hős” sorozatcímét: „A mi bajnokaink”). Irtózik a gondolattól, hogy befolyásolni engedje magát, elutasítja a Sportkiadó segítségét, útmutatását (82.).

A tárgyhoz, a részlethez kell ragaszkodni, akkor is, ha „nincs kerek magyarázat” (152.) Megjegyzendő, hogy ez nem nihilizmus vagy valamiféle ismeretelméleti kapituláció. Az alábbi idézetben azt láthatjuk, hogy a nem tudás bevallása bátorságot ad a hamis tudással szemben. Akkor hangzik el, amikor egy nagyhangú és befolyásos „megmondóembernek”, (gúnynevén „Pythia” edzőnek) mond ellent jegyzeteiben: „Az igazságot persze én sem tudom [...] mégse hiszem, hogy az okok ennyire lezártak lennének.” (37.) Hildi komoly kétségekkel lát neki elbeszélésének, mondatai mégis egy új elbeszélőpoétika erejét jelzik és túlmutatnak *Az atléta halála* hatókörén. Nem vagyok az igazság birtokában, mégis merek beszélni. Helye van a személyesnek, a szubjektívnek, az esetlegesnek, a töredékesnek. A narratív forma apológiája összefonódik az irodalom autonómiájának állításával.

## 2. Női elbeszélő

Az eddigiekből is feltűnhetett, hogy a Hildi saját elbeszélőmódja és a megkérdőjelezett narrációs norma oppozíciójába a társadalmi nemek kérdése is beleíródik. Az oppozíció két pólusa nem egyenrangú, az aszimmetrikus ellenfogalmak értékegyenlőtlensége jellemzi.

A műfaji norma maszkulin karakterű: racionális okfejtésű, reprezentatív, történelmileg és szakmailag megalapozott, tanulságos hőslegendáról van szó, míg az a szöveg, amit Hildi ír, az „tétova adatgyűjtés”, mások számára talán csak „nevetséges összefüggések” keresése (19, 20). Pythia edző a férfidiskurzus emblematisztikus képviselője a regényben: „A férfiak (legnagyobb göggel persze a politikusok) szeretik azt állítani, hogy az események közben is tévedhetetlenül tudják, mi a világ értelme, a körülmények igazi jelentősége akkor és abban a pillanatban.” (34.) Elképzelt olvasóként beleíródik a szövegbe, mint ennek a maszkulin

23 Mészöly: A konkrét és az inkonkrét ábrázolásról, In uő.: *Érintések*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, Béládi Miklós: A tények parabolája, In uő.: *Válaszutak*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 288-298. Thomka Beáta, i.m., A „Tényvilágban rejlő parabolisztikus fikció” c. fejezet 92-97.

24 Mészöly, A létezés rekordja. In: uő.: *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006, 455-457, 455.

hatalmi szólamnak – az Állami Sportkiadó mellett másik – képviselője, és a szöveg afféle „interiorizált kritikusaként” elmarasztalja Hildit, amiért összekeveri a dolgokat. (36) A Hildinek szóló, fentebb idézett felkérés megfogalmazása jól felismerhetően rájátszik azokra a sztereotípiákra, amelyeket a *női írással*, az írónőkkel társít a modern magyar irodalmi diszkurzus. Ezek szerint a női írás alanyi, őszinte, lírai, inkább szenzuális mint racionális, nem szigorúan komponált, esetleg formátlan, látóköre a szerelem, a magánélet vagy a család, hangsúlyos benne a női tapasztalat.<sup>25</sup> Olyan szöveget várnak Hilditől, amelyet az implicit sztereotípiakészlet szerint egy nő egyáltalán írhat: „Lírai emlékezést”, amely nem foglalkozik a „szakszerű szempontokkal”.

Mindezek alapján mondhatnánk, hogy a metaforikus, asszociatív, fragmentált, másrészt tárgyias, az általánosításokkal szemben szkeptikus elbeszélői magatartás femininként mutatkozik be a regényben. Ez azonban legfeljebb csak részben igaz. A képlet nem teljes, a metonimikus-realista elbeszélőmód maszkulinitásából nem következik egyértelműen a metaforikus, tárgyias, töredékes, alinearís elbeszélőmód feminin volta. Hildi elbeszélő stílusa nem igazán tér el Bálinttól, (igaz Hildi felidézésében tárul elénk), sőt Bálintot is „megértő tárgyilagosság” jellemzi. Mindkettőjük elbeszélésére a múltrekonstrukció hasonló elszántsága, nyughatatlansága, az egyszerű magyarázatok elvetése jellemző. Elképzelhető, hogy valaki ezt a szólamok elkülönítetlenségének, azaz hibának venné. (A mai magyar prózakritikában is időnként felbukkanó realista elvárás ez.) A domináns és maszkulin diskurzusnak megfelelni nem tudó, vagy nem akaró, alávetett és szubverzív szólam nem kizárólagosan feminin. Ez a regény előnyére szolgál. Félő ugyanis, hogy ha Bálint képletszerűen férfi módra, Hildi női módra gondolkozna és beszélne, nehéz volna elkerülni a leegyszerűsítést, az esszencializmust.<sup>26</sup>

### 3. Az atléta halála, az Iskola a határon és a Függő

Hildi elbeszélői reflexiói kapcsán nem véletlenül használtam korábban az „elbeszélés nehézségei” szókapcsolatot. *Az atléta halála* poétikailag és motivikusan is összevethető az *Iskola a határon*nal.

Egyrészt mindkét mű felhívja a figyelmet a múlt emlékezeti, nyelvi, narrációs közvetítettségének problematikusságára. Elbeszélő struktúrájuk között is felfedezhetünk hasonlóságokat. „Bálint élettörténete regény a regényben”<sup>27</sup>, amelyet egy áldilettáns elbeszélő, Hildi dialogikus módon közvetít, néha átadva neki a szót, néha kommentálva, kiegészítve felidézett szavait. Bébé szintén áldilettáns, szabadkozik, hogy nem író, csak festő.<sup>28</sup> Medve kéziratának regényírói megoldásait hol érdeklődve, hol szépséggel kommentálja és Medve irodalmi fikcióját helyesbítve mondja el a maga „valóságosabb” verzióját. Azaz ő is a nem-fikciós narráció illúzióját kelti eleinte, mint Hildi, aki még nem „az igazi” könyvet írja, hanem magándokumentumot. Ugyanakkor ő is szkeptikus a saját emlékezetének megbízhatóságát

25 vö.: Borgos Anna – Szilágyi Judit: *Nőírók és írónők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban* Noran, 2011, 19, 202.

26 Amire van ezért egy-két kisebb példa, amikor Hildi arról nyilatkozik, hogy „mi nők” milyenek vagyunk. Ezek tetten ért mimikrinek tűnik, az elbeszélő férfiolvashoz szól, nekik „fordít”, kiszól hozzájuk. „... a nők tudják, hogy nem így van” (7.) „Van a nőknek ilyenkor egy teljesen indokolatlan, ügyetlen mozdulatuk; én is elkövettem.” (62.)

27 Thomka, I. m., 98.

28 Ottlik Géza: *Iskola a határon*, Magvető, Budapest, 1968, 30.

illetően, ahogy Hildi is belátja, nem tudott megfelelni a maga elé kitűzött tárgyilagosság-eszménynek, és nem is tudja már, melyik emlék a sajátja, melyik Bálinté. (138.) A beékelt elbeszélés elmondója/leírója mindkét esetben már meghalt, ettől Medve és Bálint alakja távlatot kap, szavaiknak más az akusztikája.<sup>29</sup> A két regényben az ő haláluk ad alkalmat a közös élet átgondolására, még ha ennek a modalitása egészen különböző is. Hildi esetében ez kíméletlen önértelmezés és nehéz gyászmunka, Bébé esetében, ahol a „közös élet” legfontosabb korszaka évtizedekkel korábban lezárult, nosztalgikus, néha rezignált, általában a kiengesztelődés tonalitása jellemzi. Bár a példázatosság kérdésére csak később térek ki, de érdemes megjegyezni, hogy *Az atlétáról* is elmondható, amit Szegedy-Maszák Mihály az *Iskoláról* megállapított: „Az elsődleges történetmondó tétovaságából származó meghatározatlanság bonyolítja, sőt rombolja a regény példázatosságát.”<sup>30</sup>

Az elbeszélő szituáció hasonlósága nem pusztán formális. A több szólam dialógusa, a kronologikus rend megbontása, az emlékezeti rekonstrukció eltérései, a felidézett elbeszélői rendekkel szemben kialakított saját elbeszélőmód a hatvanas évek magyar diskurzusában többnyire problémátlanak tekintett, realista-metonimikus próza hatásos megkérdőjelezéseként értékelhető. Az *Iskola* esetében szintén felmerül, hogy a metonimikus narráció, csak megkérdőjeleződik, de nem diszkreditálódik teljesen, hiszen „az »elbeszélés nehézségeinek« taglalása jószerivel csak a keretül szolgáló, mindössze három fejezetnyi bevezetésre szorítkozik. Ezen a kereten belül a történetmondás kalandja végül is másodlagos az események elbeszéléshez képest.”<sup>31</sup> Az összehasonlításhoz azonban hozzátartozik az is, hogy *Az atlétához* képest az *Iskolában* a nyelvi közvetítettség jóval nyomatékosabban jelzett (lásd a kadétiskolai nyelv, a közösségi privátnyelv fordíthatóságának kérdéskörét).

A két regény közötti motivikus kapcsolat a gyerek-, illetve kamaszkori közösség szerepe. A fiataalkori közösség mindkét regény szerint alapvetően meghatározó a további életre, csak épp ellenkező előjellel. Bálint és Hildi múlt-rekonstrukciós nyomozásának legfőbb hipotézise<sup>32</sup> az, hogy a „tardosi ötösfogat” megromlott közössége vitte félre Bálint sorsát. A rossz egyezmény: a négy fiú és Pécsi Pici kamaszkori szerződése, mely szerint az fogja megakadályozni a rivalizálásukat és az fogja hosszú távon összetartani a csapatot, ha Pici néhány évenként sorban mind a négy fiúval lefekszik. Minden jel szerint ez volt az „ösbűn”. Pici, aki talán Bálint társa kellett volna, hogy legyen, öltözőszagú kamaszrivalizálás tétje lett, s bizonyára ez eredményezte „a féktelen önhajszolást, a fegyelmezett önzést, ami úgy kötötte össze őket, mint a bilincs” (66). Az *Iskolában* ezzel szemben a közös nyelv, a civilekkel meg nem osztható tapasztalat megtartó erő. Az együtt átélt, vagy inkább túlélte kaszánya-gyerekkor a közösen megélhető szabadság lehetőségét nyújtja. *Az atlétában* nincs lehetőség a kiszolgáltatottsággal szemben védelmet nyújtó közösségre, ezt nemcsak Bálint működésképtelen kapcsolatait, habituális, megrögzött kívülállása mutatja, hanem – kissé hebegve, de expliciten – ő maga is illúzióknak minősíti, amikor Réka bábszínházi művész-körének szigetszerű függetlenségéről van szó. (126.) Feltehetőleg a két regény szubjektum- és

29 Vö. az *Emlékiratok* könyvével, ahol ezt a hatáselemet a regény az utolsó fejezetre tartogatja.

30 Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 88.

31 Szegedy-Maszák, I. m., 86.

32 Azért csak legfőbb, mert más érvényesnek tűnő magyarázatok is kínálóznak, például ez: „A háború, azt hiszem, az kavart össze bennünk mindent.” (46.)

hatalomfelfogásának különbsége befolyásolja a regények „használatstörténeti”<sup>33</sup> lehetőségeit is. Az *Iskola* generációk számára volt olvasható a belső függetlenség példázataként, az *Atléta* legfeljebb egzisztencialista vagy művészsors-példázatként interpretálható, de alapvetően szkeptikus minden közösségi éthosszal szemben, az ellenzékit is beleértve.

Az összevetést ennek ellenére, vagy talán épp ezért az is indokolja, hogy Ottlik és Mészöly kettős (időnként Mátyással kiegészülve hármas) kanonikus alakzatban váltak a prózaforradalom, a posztmodern magyar próza előd- és apa-figuráivá a hetvenes-nyolcvanas években. Az összeolvasásra ennél konkrétabban Esterházy Péter *Függője* nyújt biztatást. Esterházy műve számos más intertextuális kapcsolódása mellett *Az atléta halála* parafrázisa<sup>34</sup>, ami többszintű szövegek közötti viszonyrendszert takar. Tematikus-motivikus rájátszások: a kamaszközösség erőpróbái, rivalizálás, a társaság felbomlása, sport, a birkózás leszorított kézzel, a 7 méteres futóverseny, az „exklusív táv” mint Bálint 400 yardja (40.)<sup>35</sup>, a hogyan birkózzunk gömbölyödő lánybarátunkkal (33). A szereplők és a viszonyrendszerek transzformáló átvétele: Bálint K.-ban, Pécsi Pici Drahoschban köszön vissza. A beszédhelyzet hasonlósága: K. a feleségét avatja be éjjeli beszélgetésben kamaszkori világába, ahogyan Bálint Hildit.

A *Függőben* – és általában Esterházy-nál – az utalások többértelműek, a rájátszások több forrásúak. Ahogy június 16-a egyaránt utal Nagy Imre kivégzésére, és a Bloomsday-re, úgy „K.” is utal Esti Kornélra, Josef K.-ra, Bernhard *A mészégetőjének* Kornéljára, Gombrowicz *Pornográfiájának* Konradjára Bálinton kívül.<sup>36</sup> Pécsi Pici *Függő*-beli változatának nevét, („Drahosch”), egy másik Mészöly-mű, a *Nyomozás 1-4* adja. A *Függő* „szíves hozzájárulása” a Mészöly-filológiához, hogy észre véteti *Az atléta* és a *Nyomozás 1-4*. két nőalakjának hasonlóságát: ez a két figura könnyen „kontaminálható” egymással, hiszen eleve egymás változatai voltak.

A *Függő* ezen a módon „kontaminálja” a maga kamasztörténetében a Mészöly- és az Ottlik-hypotextusokat. Az *Atléta*-parafrázist természetesen lépten-nyomon Ottlik-rájátszások tarkítják, és a *Függő* az *Iskola* témájának is újráirása (a két mű könnyen egymásba játszható). Azonban érdemes megfigyelni, hogy noha a kamasztörténet részleteiben sokkal inkább *Az atlétára* utal, az elbeszélés modalitása és szubjektumfelfogása egészében mégis az *Iskolára*. Mintha *Az atléta* szüzséje kissé ottlikosra volna hangolva. A *Függőt* ugyanis nem terheli a múltrekonstrukció egzisztenciális tétje, kínos munkája, mint Hildit és Bálintot. Esterházy művében, éppúgy mint az *Iskolában*, a személyiség magja „legtitkosabb szerkezete” képes érintetlenül megőrződni. Ahogy Kulcsár Szabó Ernő megállapítja, a *Függő* „nem »szakad le« [...] a modern magyar epika Márai-Ottlik féle hagyományvonaláról.”<sup>37</sup> Igaz, hogy a *Függőben* is van árulás és felbomlik a kamasztársaság, mint *Az atlétában*, de ennek ellenére a korszak felidézése nosztalgikus, mint az *Iskolában* („a forró közös múlt, melyet legegyszerűbb ifjúságunknak mondani” 30.) *Az atlétában* az emlékidézés önkínzó gyakorlat,

33 Takáts József: A használatstörténet, In: Kisantal Tamás – Mekis D. János – P. Müller Péter – Szolláth Dávid (szerk.): *Thomka-symposion*, Kalligram, Pozsony, 2009, 398-406.

34 Jankovics József, Vezérfonal a műelemzéshez, In Esterházy Péter, *Függő* (Matúra klasszikusok) IKON Kiadó, Budapest, 1993., 4-8., 5.

35 A *Függő* oldalszámai az imént megadott kiadásra utalnak.

36 Wernitzer Julianna, *Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Jelenkor, Pécs, 1994, 33-34.

37 Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Kalligram, Pozsony, 1996, 139.

és kényszerű szembesülés a „felemás bajtársiasság[gal], amely végül is mindannyiunkat megrontott.” (50.) A *Függő* átveszi *Az atléta* gyerekkori világának szinte az összes elemét, de a személyiségválságot, a szorongást, tragikumot nem, és a kamasztársaságán belüli kapcsolatok közvetlensége, nyelvjátékos humora is közelebb áll az *Iskola* világához.

A *Függő* számtalan intertextuális megoldása közül a Mészöly- és Ottlik-hypotextusok kettősalakzatának külön jelentősége van, amelyet a korabeli kritika is regisztrált.<sup>38</sup> Nehéz irodalomtörténeti (vagy bármilyen szellemtörténeti) fordulópontot a „generációs váltás”, illetve az „elődök-utódok” alakzatai nélkül elgondolni.<sup>39</sup> A hetvenes évek nagy prózatörténeti paradigmaváltásában az „új érzékenység”, „új próza” képviselői, „a posztmodernnek”, „a Péterek”, „farmernadrágos irodalom” stb. a nagyjából-egészében leváltott előző (realista, „mimetikus”) paradigma perifériájáról, addig alulértékelt szerzői közül választva alakított magának hagyományt (pl. Kosztolányi, Csáth, Ottlik, Mészöly, Mátyás, Márai, Szentkuthy stb.). A *Függő* eleinte sokkoló intertextuális gazdagsága nem strukturálatlan áradás, hanem kanonizáló újrastrukturálás, amelynek a *Bevezetés a szépirodalomba*, tágabban az Esterházy-életmű, még tágabban a prózaforulat a kontextusa. Az újrastrukturálást igazolja vissza a recepció részéről például Béládi Miklós. A paradigmaváltást még annak története közben áttekintő, nagy hatású tanulmánya ennek a hármas alakzatnak a felidézésével zárul: „Esterházy az ő [ti. Ottlik és Mészöly] nyomdokaikon haladva írta meg a *Függő*-t, s hihetjük, a mesterek bizakodva és biztatóan tekintenek az egy emberöltőnyi idővel fiatalabb pályatársukra.”<sup>40</sup>

## B., A példázatos és az allegorikus olvasás lehetőségei

### 1. Egzisztencialista példázat

„Atlétám” olyan alkat, amelyik képtelen engedni, megalkudni, s noha a céljai tiszták, éppen a tiszta célok érdekében pusztít is maga körül, viszonylatokat, érzelmeket. Az élet sem „tisztá” – ez a csődje. Abszolútra tör, de eszmény-fogódzóit mégiscsak *innét* vannak. Nem békülhet a praktikummal, végül pedig már nincs is mivel békülni, csak a végletekig fokozott igény tüzel benne. Ami „gúzsba köti”, a múltból indul, a neobarbarizmus kamaszkori játékaiból. [...] (K. elítélően pedzi, hogy

---

38 Lásd pl. Béládi Miklós nagy hatású tanulmányának ide vonatkozó részeit: „A *Függő* íróját nem titkolt nagyrabecslés fűzi Ottlikhoz és Mészölyhöz, s talán nem tévedünk, ha föltételezzük, hogy mindkettőjük művében a szellemi függetlenséget, a kivételes írni tudást, az aggályossáig menő műgondot, a prózával folytatott kísérletezés eltökéltségét méltányolja. [...] Esterházy nemhogy rejtegetné, ellenkezőleg, nyilvánvalóvá teszi, sőt programszerűen vállalja, hogy Ottliktól és Mészölytől nem csupán vendégsszövegeket vesz át, hanem mélyebben járó ösztönzéseket is elfogad tőlük.” Az új érzékenység és az elbeszélés személyessége, In uő.: *Válaszutat*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 374-393. 386.

39 vö.: Mekis D. János: Nemzedékproblémák, irodalomtörténet, kritika – A két világháború közötti irodalomértés néhány interpretatív fogalmáról Szerb Antal munkáinak tükrében. *Literatura*, 31. (2005)/3, 353-377.

40 Béládi, i.m., 393. *Az atléta* és a *Függő* az abszurd hagyomány és Camus-felőli összehasonlító elemzéséhez lásd Karátson Endre tanulmányát. A gazdag, helyenként vitatható tanulmányból szempontunkból fontos, hogy *Az atléta* szerinte is nemcsak olvasható, hanem írható maradt. A hermetikus leíró szimbolizmus átadja a helyét a metaforikus, intertextuális jelentésszóródásnak („Bábeli könyvtár” stb.), közben az abszurd botrányos tapasztalatból otthonossá válik. (Karátson Endre, Két menekülés egy magatartás elől. Mészöly és Esterházy ürügyén, [1989], In uő.: Baudelaire ajándéka, Jelenkor, Pécs, 1994, 321-335.)

egzisztencialista regény. A szemével süket, a fülével vak. No persze, azért: a *Közöny* kipedzhetetlen remekmű.)”<sup>41</sup>

A *Sziszüphosz mítosza* felfogható úgy is, mint egy tanulási folyamat bemutatása. Az abszurd első jelentkezését úgy írja le Camus, mint egy tünetegyüttest. (Az abszurdot nem ismerhetjük meg, de látszatait, hangulatait igen.) Úgy jelentkezik, mint apró törés a mindennapok rutinjában, amikor egy pillanatra „az üresség hallatja a szavát” (204)<sup>42</sup>, az ember azon kapja magát, hogy kikapcsol, nem gondol semmire és szorong. Majd „egy fokkal lejjebb” (205.) megváltozik az érzékelése, észreveszi, milyen „sűrű” a világ, meglátja a dolgokat önmagukban, a rájuk rakódott jelentések nélkül, rátör a világ idegensége. Azután meglátja az emberek mindennapi embertelenségét álarcaik mögött, sürgésük-forgásuk értelmetlenségét. Szembesül a halállal – amit a mindennapi nyelv és a lélekről szóló sok szép szólam oly gondosan próbál eltussolni –, hogy a halál szükségszerűsége tudatában ráésszámíjon fölöslegességére. Az abszurdnak ekkor már ereje van, ő pedig döntéshelyezethez érkezik: elfogadja-e, tudatosítja-e az abszurd tapasztalatot, vagy megpróbál úgy élni ezek után, mintha nem szembesült volna vele. Elveti az életét, esetleg küzd és reménykedik tovább (istenben, racionális tudományokban stb.), vagy belátja, hogy a világ ésszerűtlensége és az ember életösztöne, reménykedésre való notórius hajlama abszurd viszonyban áll egymással és ezzel a tudással folytatja útját. Ez a felismerés több a pusztán semminél, elvégre van egy bizonyosság a kezében: az abszurd az egyetlen, ami az egyént a világhoz köti. Ha következetes, ennek a bizonyossága megerősíti, lázba hozza: „ha az abszurdot felismerik, szenvedély lesz, a legmarcangolóbb szenvedély.” (213.)

Ezen a ponton egy olyan szakaszhoz ér az „abszurd gondolatmenet”, ami már előrevetíti az „abszurd lázadást”, és ami miatt Mészöly – elismerőleg – romantikusnak nevezi Camus-t, szembe helyezve Sartre-ral, Heideggerrel, kiemelve az „semmi filozófusainak” halmazából.<sup>43</sup>

Őze Bálint alakjának értelmezéséhez azonban elég eddig követni a *Sziszüphosz mítoszá*t. Bálint „rossz közérzete”, tárgyat, okot (kamaszkorban és másutt) kereső bűntudata, szorongásként azonosítható.<sup>44</sup> Az abszurd első „tünete”, a rövidzárlatos, üres tudat „zsibbadt állapota” (108.) is eléri Bálintot:

Mintha légüres közönybe hullott volna a szó, hiába beszéltek ilyenkor hozzá. Valami ilyesmi történt vele a pályán is sokszor. Váratlanul jött egy szakasz, amikor úgy érezte, hogy minden erőfeszítés értelmét veszti azzal a csönddel szemben, amit a biztatáson keresztül meghallott. (108.)

---

41 Mészöly Miklós: Munka közben [korábban „Naplójegyzet az Atlétához és a Saulushoz” címmel] In: uő.: *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2006, 447-468., 457-8. (A „K” esetleg Kassai Györgyre utalhat, *Az atléta* egyik fordítójára.)

42 Albert Camus, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán, in: uő.: *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*, Magvető, 1990, 191-331.

43 Mészöly Miklós: *A világosság romantikája* [1969] I.m., 154-167.

44 A korabeli magyar kritika a „rossz közérzet” kifejezést a szorongás, az *angoisse* szinonimájaként, fordításaként használja, erről később.



Bálint e *képlet* szerint a világ irracionalitását már megérző, de reménykedő, abszolútumra törő ember. A kilátástalan keresés jellemzi: kényszeresen újramondja, sőt a pontosság, az átélhetőség jegyében mániákus rekonstrukciós kísérletekkel újrjátssza a kamaszkorának eseményeit Hildivel, még a gyerekkorhoz hasonló helyszíneket is keres ehhez. A kilátástalan keresés jelképe, amikor teljesen feleslegesen, de annál elszántabban végigjárnak nyolc házat Rogozsel faluban, hogy megtalálják a bolond fiút, aki valamiért hívta őket. (A jelenet nagyobb kidolgozottsággal és erővel megismétlődik a *Saulus* egy variációjában).

Fontos, hogy Bálint sportoló. Az *atléta* Mészöly egyik értelmezésében ő a „létezés rekordját” hajszoló mai ember példázata: „az abszolútnak már nincs biztosítéka bennünk, de ez nem jelenti azért, hogy nosztalgiánkkal rá ne tapadhassunk.”<sup>45</sup> A Mészöly által „szizofrén kettősség”-nek nevezett helyzetben a világ irracionalitását belátó ember abszurd reménykedésére ismerünk rá. A Camus-i olvasatban a minden eredményével, még a rekordidőivel is elégedetlen Őze Bálint Szisüphosz, aki hiába küzdi le a legnagyobb akadályokat, hiába nyeri meg sorra a rangos versenyeket, nem hoz megnyugvást számára egyetlen sikere sem. Rájön, hogy már „az alapozó edzésen” (18.) rontott el valamit. A párizsi magyar kritikus, Albert Pál, aki magas színvonalú kritikáival évtizedekig kísérte nyomon a Mészöly-életmű alakulását, az értelmezés több lehetséges rétegét elkülönítő Atléta-kritikájában erről a szintről írja, hogy „[a] sportoló az abszolútumra vágyó ember, világi szent lesz.”<sup>46</sup> futása vezeklés, magáért, másokért, a világ eredendő bűnéért.

A regény többfajta értelmezést támogat, s ezek közt némi feszültség érezhető. Az egzisztencialista példázat olvasata Bálint alakjának értelmezésére korlátozódik, Hildi bizonytalanságai, reflexiói „rontják” a képlet tisztaságát. A politikai allegória olvasata pedig az eddig nem tárgyalt szereplőt, Rékát helyezi az előtérbe.

## **2. A politikai allegória ironizálása**

Nem egyedül a realizmus/szocialista realizmus normarendszerétől különbözteti meg saját poétikai gyakorlatát Az *atléta halála* elbeszélője. Az allegorikus, utalásos művészi nyelvre vonatkozó poétikai reflexió hasonló ironiával (ha nem is karikaturisztikusan) kapcsolódik Réka alakjához, mint ahogy az Állami Sportkiadóhoz a (szocialista) realizmus.

Réka Bálint sógornője és szeretője. Minden okuk megvan rá, hogy ne kedveljék egymást Hildivel. Réka lenézi Hildit, aki „csak” tanárnő, nem ért a művészethez, és Bálinthoz is méltatlan társ. Hildi viszont átlát Réka manírjain, amelyekkel a bábszínházába járó beavatottak szűk körét, és leginkább Bálintot igyekszik elvarázsolni. Réka sértett művész. Nem bánja, ha kevesen látják a darabjait, sőt gyűlöli a laikusokat, akik jegyet váltanak az előadásaikra, csak kényszerűségből játszik gyerekeknek. Fel van háborodva, amikor azt várják tőle, közparkokban is fellépjenek, és érezteti Bálinttal, hogy megengedhetetlen

---

45 Mészöly Miklós: *A létezés rekordja*, In *A pille magánya*, 455-457, 456. A rekordhajszolás hasonlatát Camus is használja hasonló kontextusban, de eltérő értelemben, ő azt írja le a hasonlattal, hogy miként lehet abszurdot elfogadva, a jövő iránt közömbösen, mégis élményeket halmozva, minél „többet” élni, minél jobban átélni azt a véges életet, ami adatott. Camus, i.m., 250.

46 Albert Pál (Sipos Gyula) már az egy évvel a magyar Atléta előtt a Seuil Kiadónál megjelent *Mort d'un Athlète*-re is hivatkozhatott. (ford: Kassai György és Marcel Couraut) Albert Pál, Európa országútján [*Új Látóhatár*, 1966/6.] In: uő: *Alkalmak*, 1997, Kortárs Könyvkiadó, 1997. 76-83. 82.

kompromisszumnak tartja, amiért *állami megbízásból* egy Sztálin-szobor avatásán fut. (125-6.)

Mielőtt közelebről szemügyre vennénk Réka bábelőadásának leírását, érdemes röviden kitérni magára a színházra: a közegre és a helyszínre. Eldugott kis városligeti „azilium”-ról van szó, amelyet csodálatos módon nem államosítottak, tehát független, de nem teljesen, mert „bevoltak valamilyen politikai ellenőrzés alatt álló művészszövetségbe” (70), a produkcioakat pedig ellenőrzik. Réka olyan nyelven beszél, amit leginkább csak az a néhány áhítatos követője ért, akik külsejükben is kifejezik a körhöz tarozásukat. A színház azért is sziget, mert a diszletek, a különleges bábok, a textilek, de még az illatok is<sup>47</sup> egy más világ benyomását keltik, amely tökéletesen idegen a korabeli, ötvenes évekbeli Magyarországtól.

A bábszínház, a mesedarab, a gyerek- és ifjúsági irodalom hasonlóan a műfordításhoz és az adaptációhoz a nagy írói szilenciumok korszakának megélhetési műfajai voltak a huszadik század több periódusában.<sup>48</sup> Peremműfajok, a „pálya szélére” szorítottság értelmében. A színház és Réka társulata a politikai kontroll alatt álló, a függetlenség maradékát vagy illúzióját őrző ötvenes évekbeli alkotó értelmiség egyik jellegzetes magatartását idézi fel. A kiszorítottságra, az ellenőrzöttségre adott válaszuk az *exkluzivitás*.<sup>49</sup> A kiszorítottság bizonyos szemszögből kiválasztottságnak tűnik, vagy annak stilizálható, a művészcsoporthoz ideális működése az volna, ha csak magának játszana. „De nekünk, akik értékelni tudjuk egymást, csak annál inkább össze kell tartanunk.” (71.) Az előadásoknak ennek megfelelően két jelentésszintjük van: az igazi jelentést csak a beavatottak értik, – akikhez csak a manifeszt jelentés jut el, azok nem. Hasonlóan működik a példázat is: aki érti a tanítást, az része a tanítványok közösségének. De a példázatoknak megkülönböztethetjük több változatát vagy használatát aszerint, hogy hogyan jelölik ki a befogadók lehetséges körét, kiket szólítanak meg. „Az evangéliumi példázatok összképe a közérthetőség elvét

---

47 Réka kölnipumpával permetezi be a szobát: „Kumarin – mondta –, nem ismeritek? Most nemrég jöttem rá, hogy milyen jól kiegészíti a kleiszter szagát. Egyébként trópusi, a braziliai tonka-babból párolják.” (123.)

48 A Rákosi-korabeli szilenciumot csak néhány évszámmal felidézve: Weöres Sándor tíz év (1947: *A fogak tornáca* – 1957: *A hallgatás tornya*), Mándy Iván nyolc év (1949: *Vendégek a palackban* – 1957: *Idegen szobák*), Szabó Magda szintén nyolc év (1949: *Vissza az emberig* – 1957: *Ki hol lakik*). Ottlik-tól hosszú publikációs szünet után 1957-ben jelent meg a *Hajnali háztető*k, Mészöly-től kilenc évig nem jelenhetett meg „felnőtt” kötet (1948: *Vadvizek* – 1957: *Sötét jelek*). A Rákosi-korszak végén a fenti szerzők egy részétől kiadtak egy-két gyerekkönyvet, ennek a köszönhető a *Bóbita*, a *Csutak és a többiek*, valamint 1955-ben egy Mészöly-mesekönyv, a *Hétalvó puttonyocská*. Mészöly esetében újabb kilenc év telt el felnőtt kötet nélkül *Az atlétáig* (1966), amelyet azért adtak ki végül, mert a kulturális vezetés számára botrányos módon addigra már megjelent franciául és németül, és már kellemetlenebb volt nem kiadni, mint kiadni. (A szilencium második szakasza alatt is megjelentek Mészöly-től mesekönyvek és a *Fekete golyó* című ifjúsági regény). Az 1957-es könyvek közül *A hallgatás tornya* (1956-os évszámmal) és a *Magasiskolát* is tartalmazó *Sötét jelek* azért jelenhetett meg, mert a forradalom utáni retorziók közepette a hatóságoknak hónapokig nem volt kapacitásuk egyes könyvkiadók felügyeletére, és azok az október-novemberben elfogadott tervek szerint működtek, amíg tudtak. Ahogy akkor mondták, a könyvkiadásban csak 1957-ben verték le a forradalmat. (Erről lásd Révész, *Aczél és korunk*, 77-8, Bodnár György, Szinkrón tanúskodások, In: Alexa Károly – Szörényi László (szerk.): *„Tagjai vagyunk egymásnak”*, Szépirodalmi - Európa Alapítvány, 1991, 113-123. 113, Kalmár Melinda, *Ennivaló és hozomány, A kora kádárizmus ideológiája*, Magvető, Budapest, 1998, 122-126. Ständeisky Éva, *Az írók és a hatalom*, 1956-1963, Budapest, 1956-os Intézet, 1996, 213-218.) A bábszínházi munka és a bábdarabok írása a Mészöly-Polcz házaspár megélhetési forrása volt az ötvenes években, ahogy például Korniss Dezső is bábokat festett.

49 Havasréti József: *Alternatív regiszterek*, Budapest, Typotex, 2006, 113-115.

erősíti meg [...]”<sup>50</sup>, de a közérthetőség a kiszorított, önvédelemre kényszerülő közösségekben veszélyes, kiszolgáltatottá tesz. A nyilvánosságból kiszorított magántársaságok sokszor egy „guru” körül tömörülő zárt közösségeiben az olyan allegorikus példázat az alkalmasabb, amelyik pontról-pontra kódolja, *őrzi* a maga másodlagos, „igazi” jelentését, amit csak a színpadok mögött, ellenőrzött körülmények között, vagy a folyosón cinkosan összekacsintva lehet dekódolni. Értse, aki érti, de csússzon át a cenzúrán. Simon, az „Erdei verseny” főszerepét játszó báb agárhoz is, emberhez is hasonlított, „a kettőből volt összegyúrva, de *szándékosan úgy, hogy egyikkel se lehessen azonosítani.*” (80. kiemelés Sz. D.)<sup>51</sup>

Ő például a mi Hamletünk – mondta Réka. – De a színpadon csak Simonnak hívjuk. Rábízzuk a közönségre, hogy az igazi nevét kitalálja – s kis jelentős mosollyal rám nézett. Gondolkozzanak kicsit, nem igaz? (80.)

Fontos momentum az „igazi név”. Az allegória rövidre zárja a példázatot, az efféle példázat ideális befogadója nem megért valamit, nem saját háttere, tudása, horizontja alapján kezd el választ keresni, hanem kitalálja egy feladvány egyetlen helyes megoldását. Az előbbi viszonyulás dialogikusnak tekinthető, az utóbbi alávetőnek. A nyitott példázatok és az allegorikus kódolású példázatok használata következtetni enged az ezeket használó közösségek hatalmi szerkezetére.<sup>52</sup> A politikai allegóriának a közösségmegerősítő, rituális szerepe a jelentős, politikai reflexiót azonban – épp igazságrögzítő, megerősítő jellege miatt – nem igazán tesz lehetővé. Egy ilyen mű fontos gesztus lehet, de a politizálásnak gyakran kimondottan alacsony fokát képviseli.<sup>53</sup>

[Réka] még a legártalmatlanabb műsorainál is – kis bizalmas célzásokkal – olyan mozzanatokra tudta felhívni a figyelmet, melyekbe burkolt mondanivaló volt elrejtve, állítólag. (70.)

Az ironia ezekben az „állítólag”-okban van. Hildi nem érti Réka másodlagos jelentéseit, kívülálló, miközben persze átlát Rékán. A bábjáték főszereplőjét, az arisztokratikus agárra emlékeztető Simont (aki, mint tudjuk, Hamlet), hol Bálinttal, hol Rékával azonosítja. Próbálkozik az allegória megfejtésével, de bizonytalan, ahogy az olvasó is kísérletezhet az azonosítással. (Réka azért Simon, mert arisztokratikus?, Bálint azért, mert az agarak is versenyt futnak?, Bálint azért Hamlet, mert tépelődik és pusztít maga körül?). A bábszínházi miliő részletgazdag, nagy várakozást keltő bemutatása és a Simon-bábfigura

50 Mártonffy Marcell: *Az újszövetségi példázatok irodalma*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2002, 257.

51 Ahogy Albert Pál írja, „Réka, a művész paródiába fordított mása, a parlagi arisztokratizmust, az egyszerű allegóriákkal, sandán célzó művészetet képviseli...” Albert, i. m., 82.

52 A tanító vagy kirekesztő példázat kérdésének alaptextusa Jézusnak a magvetőről szóló példázathoz fűzött kommentárja. „Amikor egyedül maradt, a körülötte levők a tizenkettővel együtt megkérdezték őt a példázatokról. Jézus így szólt hozzájuk: »Nektek megadatott az Isten országának titka, de a kívülállóknek minden példázatokban adatik; hogy akik néznek, nézzenek ugyan, de ne lássanak, és akik hallanak, halljanak ugyan, de ne értsenek, hogy meg ne térjenek, és bűneik meg ne bocsátassanak.«” (Mk 4,10-112) A passzust és exegetikai hagyományait a példázatos beszéd hermeneutikájának szempontjából átfogóan értelmezi Mártonffy Marcell. vö.: Mártonffy, I. m., 256-263.

53 vö.: Havasréti, I. m., 146. „Az ilyen művek politikai jelentéssíkja többnyire nem közvetített valamilyen jól átgondolt gondolatmenetet vagy interpretációs attitűdöt, inkább gesztusokon vagy olyan felhívó jelek használatán alapult, melyek tudatták, hogy a szöveg – vagy más produktum – ellenzéki karakterű, tehát akként (is) olvasandó vagy olvasható.”

többszöri körülírása után azonban a röviden összefoglalt „Az erdei verseny” igen egyszerűcske, az esetleges másodlagos jelentésekhez nem sok hozzáférést nyújtó állatmesének bizonyul. Vélhetően példázat, de hogy a tanulság mi volt, arra már nem emlékszik Hildi. (Ez azért is ironikus, mert Hilditől megszoktuk, hogy minden részletre emlékszik, még arra is, amire csak Bálint elbeszélései alapján emlékezhet.) „Egyszóval csalódtak a gyerekeim.” (81.) mondja Hildi az iskolásairól, akiket elkísért a darabra.

Megtudjuk, hogy Réka megpróbálta megfűzni Hildit az Állami Sportkiadónál és maga jelentkezett az Őze Bálint-könyv megírására. Így „A báta kolosi hős” mellett felmerül még egy lehetséges alternatívája az épp olvasott szövegnek. Ha az utóbbi a hivatalos kultúrpolitika legendaképzésére, akkor Réka terve az ellenzéki legendaképzésre példa. Ez ugyanis Hildi szerint szintén hamisítás lenne. Hildi a két opciót ugyanazzal a szóval („legenda” 69., 80.) minősíti: „Az volt az érzésem, hogy [Réka] valami megkozmetikázott legendát szeretne Bálint köré szőni, annak a különös stilizációnak a szellemében, ami a bábszínházát is jellemezte, szerintem.” (69.)

A Réka-történet szál olvasható metapoétikai reflexióként is, valamint hatalom és művészet korabeli viszonyáról szóló allegorikus példazatként is. A regény mindkét lehetőséget nyitva hagyja, a különbség egyfelől az immanens, másfelől a referenciális és kontextuális értelmezések különbségében van. Az „ellenzéki”-ként és „szubkulturális”-ként jelölt jelentésrögzítő allegorikus műalkotást és befogadási módot ugyanakkor egyértelműen iróniával utasítja el a regény, éppúgy, mint a pártállami, propagandisztikus legendaképzést. Ebben határozottan más állásponton van mint az *Iskola határon: nincs közös nyelv*, amit csak az alávetettek vagy a beavatottak értenek, nincs azilium, nincs „hatalomvéde bensőség”, nem működnek a „szabadság kis körei”. A helyzetet azonban összetettebbé teszi, hogy magát az allegorikus művészi nyelv kritikáját is egy szinekdochikus allegóriaként is értelmezhető cselekményszál végzi el: a Hóvirág bábszínház helyzete, művészi nyelve az ötvenes (és hatvanas?) évekbeli magyar túrt és tiltott művészet helyzetére, nyelvére stb. érthető. Ebben van némi önde konstruktív irónia: egy allegória hívja fel a figyelmet az allegorikus kommunikáció korlátaira.

### 3. A példázatos olvasás történetiségéhez

A strukturálisan eltérő olvasatok a regény korabeli recepciójában is megjelentek.

Bori Imre Mészöly pályájának és fogadtatásának allegorikus példazataként olvassa *Az atlétát*. Az író törekvéseinek alulértékeltisége, az „irodalmi közeg” (ez alatt a kultúrpolitikát érti Bori) ellenállása „kísértetiesen emlékeztet”<sup>54</sup> Őze Bálint meg nem értettségére. A főszereplő különállóságát, „versenyen kívüliségét”, szabványon kívüli távjait veszi alapul a kritikus: Bálint a futásért fut, nem a győzelemért. „Mindezt nem nehéz lefordítani a művészet nyelvére”<sup>55</sup>, írja Bori, és a „tisztá művészet” megszállott keresésével azonosítja, ami manapság éppoly divatjamúlt, sőt gyanús, mint az, hogy Bálint „rég, klasszikus távokra esküdött, amilyeneket komoly versenyen már nemigen futottak.” (33.) Bori tehát *tisztá művészetet képviselő és politizáló* műnek látja a regényt, ami magyar nyelvterületen,

54 Bori Imre, Mészöly Miklós [Híd, 1967] In Bori Imre Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról. Forum, Újvidék, 1984, 567-572. 567.

55 Bori, I. m, 568.

különösen a Kádár-korszak idején nem jelentett ellentmondást. A művészet politikamentességére vonatkozó igény, mint bármilyen autonómiaigény jelzése: politizálás.

A regényt igen magasra értékelő bíráló egyedül Hildi szólását tartja sikerületlennek. A mű beépített műhelynaplója szerint csökkenti a regény hatását, Bálint fiatakorának elbeszélése tömörebb, tárgyiasabb, az írói problémák átruházása Hildire közvetítetté, homályossá teszi az elbeszélést. Figyelembe véve, hogy egy későbbi írásában<sup>56</sup> Bori a *Magasiskolát* tartotta a tökéletes Mészöly-műnek, *Az atlétáról* szóló írásának utolsó, bíráló lapjait nem torzítás úgy összefoglalni, hogy Bori afféle Hildi nélküli *Atlétát* tekintene ideálisnak, amelyben a tiszta tárgyiasság hozza létre *önmagától* a figuratív (jelképes, példázatos vagy allegorikus) jelentésszintet, elbeszélői reflexió nélkül, amit aztán az olvasó, az interpretátor „fordít”.

Bori kritikája nemcsak a Mészöly-regény átmenetiségét, hanem a regény körüli olvasói elvárások, kritikai normák változását is jelzi. A regény nemcsak többfajta olvasatot tesz lehetővé, de az olvasatoknak történetisége is van. A Hildi-szólam elvetése Borinál – expliciten – a nyelvi közvetítettség jelzésének elvetését jelenti, pedig Bori, az avantgárd szemléletújító, vitákat gerjesztő kutatója igazán nem volt esztétikai konzervativizmussal vagy szülőköröséggel vádolható. Jó érzékkel mutatja ki az analógiát Gide *A „Pénzhamisítók” naplójával*, ugyanakkor a korszak kritikusainak gyakori defenzív gesztusával, (esetleg nem akarván egy polgári dekadens szerzővel rossz hírbe hozni a dicsért itthoni művet), a formai hasonlóság említése után elhárítja Gide veszélyes ideológiáját Mészölytől: *Az atléta* „aligha van kapcsolatban azzal a gondolattal, amely az embernek és a világnak a megismerhetetlenségét hirdeti.”<sup>57</sup> De a nihilizmussal határos, materializmus-ellenes ismeretelméleti szkepszis gyanújának elhárítása után sem vonja le az összevetésből szinte már önként adódó következtetést, miszerint Hildi szólama, a *Journal des Faux-Monnayeurs*-höz hasonlóan önálló, összefüggő metanarratív szintet hozott létre, (ami Bori szemszögéből akár az autonómia magasabb fokaként is értékelhető lenne). Az ezzel járó stilisztikai-modalitásbeli többletet sem regisztrálja, azt, hogy Hildi szólama hozza a regénybe – a rezignáció, a gyász tónusa mellett – az iróniát, ami nélkül szegényebb volna a mű. A *Magasiskola* és *Az atléta* között olyan változást regisztrálhatunk Bori kortársi olvasatára figyelve, ami a barthes-i *mű* vs. *szöveg* fogalom párral is közelíthető. Az önreflexió önállósodásával többértelműbb, nyitottabb lett a regény, és veszített klasszikus eszményeken nyugvó zárt formaegységéből.

Rajnai László – szintén felkészült, de Borinál kevésbé ismert kritikus – fenntartásokkal elismerő kritikájában szóvá teszi, hogy Bálint jól ismeri Maupassant-t.<sup>58</sup> Ez a realista normák felől valóban hiba, egy élsportolónak ne legyenek túl alapos irodalmi ismeretei, hiszen az nem „tipikus”, de még csak nem is „valószerű”. *Az atléta halála* tehát vét a realista mimézis szabályai ellen. Rajnai László 1966-ban még nem tudhatta, hogy néhány év múlva ezekkel az elvárásokkal egy oldalt sem lehetne elolvasni például Esterházy könyveiből.

*Az atléta haláláról* megjelenése utáni egy-két évben Albert Pál írta a legalaposabb és legátfogóbb kritikát.<sup>59</sup> Négy jelentésszinten értelmezi a művet, (lélektani, politikai, figuratív, metapoétikai) s érzékelteti, hogy a lehetséges interpretációk között különbség van a magyarázó erő, az absztrakció foka és az irodalmi jelentőség tekintetében. A különbség tehát

56 Bori, Jelentés öt egérről, In Bori Imre Huszonöt tanulmánya, 572-575.

57 Bori, Mészöly Miklós, 569.

58 Rajnai László: Mészöly Miklós: az Atléta halála, [megj: 1967] In: uő.: *Az összművészet kísérlete*, Pro Pannonia, Pécs, 2002, 142-146.

rangkülönbség is, hiszen miután – allegorikus megfeleltetéssel – kimutatta a regény sporttársadalmában a negyvenes és ötvenes évek totalitárius rendszereinek felismerhetőségét, ennél fontosabbnak tartja Bálint alakjának többféle jelképes értelmezhetőségét. Végül arra jut, hogy a regényt elsősorban nem ezek a lehetőségei, hanem a műalkotás hogyanjára irányuló figyelme emeli a kortárs európai irodalom élvonalába.

Tanulságos, hogy a friss francia és magyar irodalmat szinkrónban szemlélő, Párizsban élő magyar kritikus (elég egy pillantást vetni összegyűjtött magyar és francia tárgyú kritikáit tartalmazó két kötet, az *Alkalmak 1-2.* tartalomjegyzékére) 1966-ban a poétikai önreflexiót tekinti a regény legkorszerűbb vonásának. Azt a sajátosságot, ami Magyarországon majd tíz évvel később, a prózafordulat idején értékelődött fel és lett korszakfordító kritikai norma, amikor *Az atléta halála* a kultúrpolitikai helyzet által erősen befolyásolt primér recepciója nagyjából már lezajlott. A regény ugyanezen vonására érzékeny, Gide-del analógiát találó és Mészölyt szintén igen nagyra tartó Bori ezt 1967-ben hibaként észlelte.

Történetietlen és méltánytalan lenne számon kérni kiváló hajdani kritikusokon egy akkor jelentkező, de Magyarországon csak később általánossá vált normarendszert. Nem is az a szándékom, hogy a korabeli recepció szereplőit kijátsszam egymás ellen, vagy az itthoni kritika elmaradottságára célozgassak. *Az atléta* néhány kritikájának egymás mellé állításával csupán a normaváltás – Mészölyvel szólva – „tettenérése” a célom, ez ugyanis hozzátartozik a regény fent jelzett átmenetiségének kérdéséhez.

A változást egyébként egy olyan szerző írása is dokumentálja, aki igen fontos szerepet játszott Mészöly kritikai elfogadásában. Béládi Miklós egy 1977-ben megjelent, *Az atlétát, a Saulust és a Filmet* tartalmazó Mészöly-kötet<sup>60</sup> apropóján átgondolva az utóbbi évtizedek regénytörténeti fejleményeit, azt állapítja meg, hogy az „elbeszélői kompetencia határainak feszegetése”<sup>61</sup> tendenciája lett a magyar prózának, és az „elbeszélői kételymentesség” műveiről úgy beszél, mint lezárult korszakról. Az önmagában figyelemreméltó, hogy a Mészöly-regények adnak alkalmat a fordulat végiggondolására, ezúttal azonban azt érdemes kiemelni írásából, ami *Az atléta* újraolvasására vonatkozik: míg a regény újkorában „az ábrázolt életanyag”, a „világképi vonatkozások” és az elbeszélés módja volt az érdekes, most, tíz év elteltével az epikai kompetencia átgondolásának igénye szembeötlőbben megmutatkozik, „nyomatékosabban érzékeljük *Az atléta halálának* a lezajlott események elbeszélhetőségén töprengő utalásait.”<sup>62</sup> Béládi ezek után a metonimikus elbeszélőlogika regénybeli felülvizsgálatát elemzi, vagyis az első alfejezetben érintett kérdéseket, a történeti

---

59 Albert, I. m. Mivel Albert Pál (Sipos Gyula) műveit kevesebben ismerik, mint kellene, idézek itt róla két rövid méltatást. Az első rejtjelezi a nevét. „Ez a Molloy évtizedekig írta beszámolóit, kritikáit a párizsi kulturális eseményekről. Szépirodalmi művekről, elméleti munkákról, mozgalmakról, színházi bemutatókról. [...] Nyugodtan állíthatom, Molloy bravúros tájékoztatói külföldről megtermékenyítették a hazai szellemi és művészi világot.” Karátson Endre: *Retúrjegy*, Kalligram, Pozsony, 2012, 204. „A kortárs francia és magyar próza kérdéseiben eleinte csak Albert Pál (Sipos Gyula) párizsi írásai nyújtottak kritikátörténetileg is releváns eligazítást.” Thomka Beáta: Térpoétika (Szirák Péter beszélgetése), *Alföld*, 1998/6, 38-49., 46. o.

60 A „30 év” elnevezésű, a Magvető és a Szépirodalmi Kiadók összefogásában létrejött sorozat, arany színű köpenyes kötetekkel. Címe Magyarország felszabadulásának évfordulójára utal. Az erősen reprezentatív sorozat szerkesztési koncepciójában bizonyos népfrontos engedékenységek érzékelhetők. A néhány obligát, mára elfelejtett kommunista író kivételével (pl. Hidas Antal, Illés Béla, Váci Mihály), a sorozat zömét a kor bevett írói adták és kissé kakukktójásként olyanok is megjelentek benne, mint Ottlik és Mészöly. Bár az utóbbit a *Kritikában* egy „A szerk.” aláírású kis jegyzetben feltehetőleg Pándi Pál éles hangon szövé tette. *Kritika*, 1977/5, 8.

61 Béládi, *Az elbeszélő illetékessége*, In, uő.: *Válaszutak*, Szépirodalmi, Budapest, 1983, 299-310. 302.

összefüggésteremtés normájának, az „ábrázolás időfolyamatosságának” megkérdőjelezését, megjegyezve, hogy a formabontás ebben a regényben még visszafogott, az elbeszélés belső időrendjének lazítása, felborítása nem érinti pl. a jól körülhatárolható időkeretet. Mindez *ekkor, 1977-ben vált láthatóvá*, mondja Béládi. A recepcióesztétika által sokszor leírt jelenségről van szó, az új irodalmi jelenségek teszik jobban észlelhetővé, felismerhetővé eddig elszórtan, nem, vagy nem rendszerszerűen észlelt jegyeket és új hagyomány képződik. (Az *atléta* két szóban forgó kiadása, vagyis 1966 és 1977 között jelentek meg például az alábbi kötetek: Esterházy: *Pápai vizeken ne kalózkodj*, *Fancsikó és Pinta*; Konrád: *A látogató*, *A városalapító*; Mészöly: *Saulus, Film*; Nádas: *Egy családregény vége*; Spiró: *Kerengő*.)

De nemcsak irodalmi művek szemléletmódosító hatásáról van szó, hanem a kritika fogalmi készletének változásáról is. Az autoreflexivitásra figyelmes és a művészsors példázatát, a hatalmi allegóriát kifejtő olvasatok között a lényegi különbség a szövegen kívüli referencia problematikussága vagy problémátlansága. Ez arra is emlékeztet, hogy közben Magyarországra ért és komoly vitákat kavart a strukturalizmus. Ez körülbelül egybeesett *Az atléta* két kiadása közötti, imént jelzett tíz éves periódussal, annyi különbséggel, hogy két-három évvel talán korábbtól, 1962-63-tól érdemes számolni a magyar strukturalizmus történetét. Bezeczký Gábor a kérdést áttekintő tanulmányára és annak függelékére itt csak utalva<sup>63</sup>, ezt a folyamatot is csak néhány kiragadott névvel jelezve, 1962 és 1977 között jelentek meg Bonyhai Gábor, Bojtár Endre, Fónagy Iván, Hankiss Elemér, Kelemen János, Nyíró Lajos, Szegedy-Maszák Mihály, Szili József és mások strukturalizmust ismertető, alkalmazó tanulmányai.

A példázatosság a didaktikusság, a moralizálás, a kettős beszéd kompromisszumai, az áltörténelmiség csúsztatásai miatt, az allegorikus nyelv pedig politikai kiszolgáltatottsága, irodalmiságot megszüntető jelentésredukciója miatt vált avítottá a hetvenes évek második felétől. Mészöly példázatos műveire ezek nem voltak jellemzőek, ugyanakkor a példázatosság és a képletszerű „fordíthatóság” kifogása *Az atléta* kapcsán is felmerült. Kulcsár Szabó Ernő és nyomában Szirák Péter a regény egzisztencialista példázatának reduktivitására hivatkoznak.<sup>64</sup> Ha a műnek csak ezt az egy rétegét nézzük, akkor mint láttuk, valóban képletszerűséget érzékelhetünk. De mint igyekeztem érzékeltetni, ez a regény ennél jóval összetettebb, és az interpretáció több útját kínálja fel.

A magyar példázatos próza történeti megközelítések az is érdemes figyelembe venni, hogy a parabolikus regények a hatvanas években hasonló szerepet is betöltöttek, mint a hetvenes évektől az önreflexió irodalma. Az ötvenes-hatvanas évek (szocialista) realista, tényirodalmi és szociográfiai irodalmához képest a hatvanas évek második felében megjelent példázatos, áltörténelmi és groteszk művek nyitást, új hangot, oldódást jeleztek.<sup>65</sup> Többértelműségük az irodalmi nyelv nagyobb játékerét, a jelölő nagyobb szabadságfokát jelentette a kortársak

---

62 Béládi, I. m., 303.

63 Bezeczký Gábor, Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése. 1969 Megjelenik Hankiss Elemér *A népdaltól az abszurd drámáig* című tanulmánykötete, In Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.): *A magyar irodalom története / III.*, Balassi Kiadó, 2007, 583-598.

64 Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története*, Argumentum, Budapest, 1994, 118. Szirák Péter, *Folytonosság és változás*, Csokonai, Debrecen, 1998, 18.,

65 vö. Kenyeres Zoltán, *Tények és jelképek. Prózánk egyik jelensége az 1950-es évek végétől az 1970-es évek elejéig* [1973] = Márkus Béla (szerk.), *Irodalom, politika, élet (1945-1979) II.*, Debrecen, KLTE, 1997. 26-35.

számára. Csak a legfontosabbakat említve: Sánta Ferenc *Ötödik pecsét* (1963), *Az áruló* (1966), Déry Tibor: *G. A. úr X-ben* (1964), *A kiközösítő* (1966), Örkény: *Jeruzsálem hercegnője* (1966), *Nászutasok légyapíron* (1967), Hernádi Gyula: *Száraz barokk* (1967), *Sirokkó* (1969) – ezek a művek jelzik a *Magasiskola*, a *Jelentés öt egérről*, *Az atléta*, az *Ablakmosó* és a *Saulus* közvetlen környezetét. A példázatosság tehát eltérés volt a mimetikus-realista narrációtól, a prózaforulat előtt a parabolisztikus, az áltörténelmi, a groteszk, az abszurd művek nem merültek ki a kettős beszédben, a politikai kódolás cinkosságában, hanem a történetfilozófiai, etikai kérdésfeltevés intellektuális irodalmának szerepét is vállalták. Megint Béládihoz fordulhatunk, aki 1981-ben mintegy „érdemei elismerésével” búcsúztatta ezt a beszédmódot: „A parabolák írói fontos munkát végeztek, s azon túl, hogy jó műveket írtak, egyúttal elterjesztették a felismerést – ami csak nálunk és akkor számított kinyilatkoztatásnak –, hogy az irodalomnak nemcsak a világról, hanem önmagáról is gondolkodnia kell.”<sup>66</sup> Könnyen lehet, hogy a prózaforulat kritikai irodalma vagy a posztmodern hagyományszelekció túlhangsúlyozta a szembenállást. A példázatos beszéd felfogható az igazságrögzítő diskurzusok ellentétéként is,<sup>67</sup> és a nyitott, didakhéról lemondó példázatosság valamint a metaforikus narráció között nem mindig könnyű pontosan megvonni a határvonalat. Ez azonban már a *Saulus* téralkotásának, motívumszerkezetének kérdése.

### **Mészöly műveinek recepciója a hatvanas években**

*Az atléta halála* elemzése is felhívta a figyelmet arra, hogy elkerülhetetlen figyelembe venni a műveket övező kortárs recepció kérdéseit. A korabeli kritika, a (kultúr)politikai közeg nélkül nehéz pontosan megérteni Mészöly műveinek irodalomtörténeti helyét.

Az 1948 és 1989 közötti négy évtized kritikáinak tanulmányozásakor ugyanakkor nyelvi problémákkal szembesülünk. Azóta alaposan megváltozott az irodalomtudományos tájékozódás, és szükséges a múlt rendszer kritikájára jellemző nyelvhasználati különbségek feltárása, azaz a korszak nyelvének újratanulása, felidézése. Nem mellőzhető a történetileg specifikus nyelvhasználat kérdése, ha a korszak esztétikai elvárásait, kritikai normáit, a kritika sajátos irodalomszociológiai funkcióit, a kultúrpolitika mechanizmusait és intézményes korlátozottságait, a kanonizálás szempontjait vagy a világirodalmi tájékozódását kívánjuk megérteni.

Ebben a fejezetben néhány hatvanas évekbeli Mészöly-kritika kontextuális elemzésére vállalkozom. Valamennyi itt tárgyalt szöveg fontos stációja a Mészöly-művek fogadtatásának, az egzisztencializmus-vád előtörténetét és történetét demonstrálják. Igyekeztem úgy válogatni a szövegeket, hogy párbeszédbe állíthatóak legyenek egymással, úgy pozicionálni azokat, hogy a korszak túlszabályozott, első olvasatra homogénnek tűnő kritikai nyelvben mégiscsak kirajzolódjanak az egymással szembenálló, egymás érvénytelenítésére törő diszkurzív pozíciók.

---

66 Béládi Miklós: Helyzetkép. Vázlatpontok a mai magyar szépprózáról. In: Uő.: *Válaszutak*, 509-548., 534.

67 Mártonffy, i. m., 261.



Pándi Pál kritikája Mészöly *Az ablakmosó* című drámájáról az *Élet és Irodalom* 1963. december hetedik számában jelent meg, a *Tagadás tagadása* címmel.<sup>68</sup> Maga a darab Mészöly ma már kevésbé megszólítható művei közé tartozik (nem sok ilyen van), a privátszférába betörő hatalomról szóló példázat, amely nem veszi fel a versenyt a hasonló alapmotívumra épülő *Tótékkal*.

Röviden felsorolom Pándi kritikájának közvetlen előzményeit: *Az ablakmosót* még megjelenése előtt bemutatta a Miskolci Nemzeti Színház Kísérleti Színpada, Ruttkay Ottó rendezésében, ám a darabot a második előadás után betiltották. A dráma szövege Mészöly kísérő kommentárjával megtoldva a *Jelenkor* szeptemberi és októberi számaiban jelent meg,<sup>69</sup> Tüskés Tibort, az akkori főszerkesztőt (többek között ezért) menesztették a laptól néhány hónap múlva.<sup>70</sup> Mészöly körül egyébként nem ez volt az első politikai „ügy”. *Az atléta* ekkor már két éve elkészült, de csak három év múlva jelenik meg magyarul, a meséket és az ifjúsági regényeket nem számítva, ekkor már öt éve jelent meg kötete. (Korábban említettem, a *Sötét jelek*, 1957-ben jelenhetett meg Bodnár György, a Magvető Kiadó pár héttel később elbocsátott igazgatójának jóvoltából, és a *Sötét jeleket* is tízéves kényszerhallgatás előzte meg, a *Vadvizek*, Mészöly első kötete ugyanis még 1948-ban jelent meg.)

Pándi cikkének alábbi elemzésében azt igyekszem megvizsgálni, hogy ez az „ideológiai feljelentés” hogyan befolyásolta hosszú távon a későbbi Mészöly-kritikát, s ezen belül annak egyik állandóan visszatérő komparatív szempontját: a Mészöly-műveknek az egzisztencializmussal, illetve Camus-vel való összevetését.

Pándi az egzisztencialista világnézet kiszolgálását kéri számon Mészölyön, a másik két vádpontja ezen alapul.

1. vádpont: Mészöly túlságosan általános képet rajzol a hatalomról.

2. vádpont: Hibás Mészöly szabadságfelfogása, valamint a felelősségről alkotott véleménye.

Mészöly mindkét tévedésének hátterében az egzisztencializmusból átvett szubjektivizmus áll. Ennek a szubjektivizmusnak a nevében tekint el Mészöly az objektív történeti adottságok figyelembevételével kifejtett konkrét társadalomábrázolás követelményétől. Mészöly ugyanis az ötvenes évek, a személyi kultusz szubjektív tapasztalataiból indul ki, amikor általános érvényű parabolát ír a hatalomról. Pándi szerint ez azért hibás eljárás, mert a személyi kultusz

---

68 Pándi Pál (szül. Kardos Pál, 1926–1987) az Eötvös Collegium kommunista „frakciójának” jellegzetes és vitatott figurája, a *Népszabadság* egyik alapító szerkesztője, Petőfi monográfusa, Aczél György bizalmasa és tanácsadója. Modernista és népi irányzatokkal szemben egyaránt bizalmatlan volt. Olyan kutatóknak befolyásolta (károsan) a pályáját, mint Németh G. Béla, Lukácsy Sándor vagy Hankiss Elemér. *A magyar irodalom története* (a „Spenót”) harmadik kötetének szerkesztője, az ELTE tanszékvezetője és a Petőfi-kutatások irányítója volt. 1972-ben a saját kezébe vette a Diószegi András szerkesztése alatt tudománypolitikailag túlságosan fegyelmezetlenné vált *Kritika* főszerkesztését, amely ezután a szocialista álláspont militáns képviselőjévé vált az újabb irodalmi jelenségekkel szemben. De ez is csak egyik lépése volt a konzervatív-dogmatikus támadássorozatnak, amelyet az MTA Irodalomtudományi Intézete ellen intézett. Mindennek ellenére Pándinak komoly kutatói kvalitásai és tanári képességei voltak. Pályájáról lásd: Csáki Judit – Kovács Dezső (szerk.), *Rejtőzködő legendárium. Fejezetek egy kultúrpolitikus sors történetéből*, Budapest, Szépirodalmi, 1990.

69 A szerzői kommentár: Mészöly Miklós, Jegyzet a darab ürügyén, In *Jelenkor*, 1963/10, 939-945. Kötetben, rövidítve: Mészöly Miklós: Egy darab ürügyén, In uő. *A pille magánya*, Jelenkor, Pécs, 2007, 447-455.

70 vö.: Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből, In *Jelenkor*, 2004/1, 15-35. és ugyanitt: Tüskés Tibor, Az ablakmosó „története” Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezésének tükrében.

a proletárhatalom eltorzítása volt, azaz Mészöly parabolája nem veszi figyelembe az azóta megváltozott történelmi adottságokat, s egy régen túlhaladott, rossz polgári közérzetet általánosít. A „rossz közérzet” Pándi és a Pándi érveit a későbbiekben ismétlő kritikusok nyelvhasználatában a 'szorongás' (*Angst, angoisse*) egzisztencialista fogalmának pejoratív elnevezése, s ezt éri tetten Pándi Mészölynek a drámához csatolt értelmezésében is, a szabadságba-vetettségéről és a felelősségről szóló sorokban: „Lemondva minden áthárítás lehetőségéről, abszolút felelősségre ítéltük magunkat - s ez hősies vállalkozás. De éppen azért, mivel nincs áthárítás, nincs végzet, sors és elrendelés se: csak a magunk csendje és a magunk kozmikussá növvő lármája van.”<sup>71</sup>

Pándi jó szimatú öre a hivatalos ideológiának, a kiemelt Mészöly-sorok a felelősségről mondtak és az idézet heroizmusa alapján származhatnának akár a *Sziszüphosz mítoszából*. Mészöly 1963-ban jó eséllyel olvashatta eredetiben mindkét művet. (Például ő is azon veszélyeztetett magyar írók között volt, akiknek az IKKA nevű szervezet közvetítésével Albert Camus 1957-ben pénztámogatást ajánlott fel. Ebből a forrásból kapott Mészöly élelmiszersegélyeket és francia könyveket.)<sup>72</sup> Az ideológiakritika Pándi és a hozzá hasonló kommunista ideológusok vagy kritikusok számára voltaképpen pártfeladat. Veres András ekkorra, 1962-re datálja a kultúrpolitika stílusváltását.<sup>73</sup> A „monopolista” kultúrpolitikát a „hegemonista” váltotta fel, ami azt jelenti többek között, hogy nem elsősorban cenzurális eszközökkel, hanem ideológiakritikával kell felvenni a harcot a veszélyes polgári világnézetek ellen, megjelenhetnek bizonyos nem-marxista művek, de biztosítani kell hozzájuk a megfelelő marxista kritikát. A Kádár-korszak első éveinek kultúrpolitikai határozatai és irányelvei közül például *A filozófia lenini pártosságáért – tézisek* című dolgozat világosan megnevezi, melyek a kérdéses világnézetek, amelyeknek bírálata terén még lemaradások vannak.

E feladatok kiemelése nem csökkenti, nem szorítja háttérbe a mai imperialista filozófia más áramlatai – a neotomizmus, a neopozitívizmus, a pragmatizmus, a politikai, a kulturális és szellemi züllés egzisztencialista filozófiája, a burzsoá szociológia különböző irányzatai – elleni küzdelem fontosságát, amelyet erőnkhez képest ugyancsak folytatnunk kell.<sup>74</sup>

De éppilyen iránymutató lehetett az akkor a Kiadói Főigazgatóság<sup>75</sup> elnöki tisztjét betöltő Köpeczi Béla az ideológiai verdiktet a kortárs magyar irodalomra alkalmazó, hatalmi szimbolikáját tekintve „ítélet-végrehajtó”-nak nevezhető négyoldalas vezércikke az *Élet és irodalomban*. Ebben a szerző – csak a ma is ismert neveket említve – Csurka István (*Lábtörés*), Hernádi Gyula (*A péntek lépcsőin*), Juhász Ferenc, Ottlik Géza (*Iskola a határon*),

---

71 Mészöly Miklós: „Jegyzet a darab ürügyén”, in: *Lassan minden. Drámák, játékok*, Századvég, Budapest, 1995. 80. o.

72 Vö.: Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995. 172. o.

73 Veres A. 2006, 135.

74 *A filozófia lenini pártosságáért. Tézisek* (*Társadalmi Szemle*, 1960. augusztus–szeptember), in VASS–SÁGVÁRI 1973, 467–478, az idézet helye: 472. Kiemelés – Sz. D.

75 Vörös László, *Szigorúan ellenőrzött mondatok*, xx

Szabó Magda (*Az őz*), Weöres Sándor műveit találja egzisztencializmusban többé-kevésbé vétkesnek.<sup>76</sup>

Pándi cikke, mint ahogyan a későbbiekben (egészen a nyolcvanas évekig) az egzisztencializmust Mészölyre rábizonyító kritikák is teszik, Lukács György egzisztencializmus-bírálatának érveit ismétlik. Az újítás legfeljebb annyi, hogy egy idő után a világnézeti kritika vádpontjait, amelyek mind Lukácsnál, mind Pándinál ismeretelméleti, etikai és természetesen politikai jellegűek, kiegészítik a világnézeti vádpontok esztétikai korrelátumaival. Ám ezek tárgyalása előtt ki kell térnem néhány szó erejéig Lukács 1947-ben, a *Polgári filozófia válsága* című könyvében megjelent egzisztencializmus-bírálata és a Pándiéhoz hasonló Mészöly-kritikák közötti viszonyra.<sup>77</sup>

Pándi explicit módon nem utal a fenti Lukács-szövegre, (a filozófusra hivatkozó Köpeczivel szemben, Pándi talán nem tekintette „szalonképesnek” az ’58-59-ben revizionizmusa miatt elmarasztalt Lukácsot), de feltételezem, hogy a kortárs olvasók számára felesleges is lett volna megneveznie forrását. A marxizmus egzisztencializmussal szembeni defenziójában nem volt mód az ötvenes és a hatvanas évek magyar filozófiai vagy irodalomkritikai diszkurzusában más stratégiához és érvkészlethez folyamodni, mint Lukácséhoz. Az egzisztencializmus-vádat újramondó és újratermelő irodalomkritikát az intertextualitás sajátos formája fűzi a lukácsi egzisztencializmus-bírálathoz: feleslegessé válik a gondolatmenet szerzőjének említése, hiszen az nem pusztán egy „Lukács-szöveg”, hanem evidencia. Egy érvelés doktriner alkalmazásakor a szerzői név autoritásának felhasználásánál is hatékonyabb stratégia, ha a diszkurzust leválasztjuk szerzőjéről, dezindividualizáljuk, s az igazság így a maga anonimitásában, közvetítetlenségében jelenik meg. Michel Foucault fogalmával kifejezve, a Mészöly-kritika Pándi által megindított ága a Lukács-bírálat *kommentárja*.<sup>78</sup> A kommentár az ismétlés egy formája, s az igazság diszkurzív stabilizálásának egyik módja. Az ismétlések újra és újra érvényesítik az alapszövegben kijelölt igazságot, ritualizálják, minden alkalmat megragadnak a lecke repetíciójára, hogy ezáltal kiküszöböljék a diskurzus rendjét veszélyeztető véletlenek, nem-igazságok beszivárgásának esélyét. A kommentár ugyanakkor előléphet alapszöveggé, ez történik például a marxi nagyelbeszélést újraíró Lukács szövegével abban a számtalan esetben, amikor a recenzensnek gyorsan elő kell vennie egy használható egzisztencializmus-kritikát, hogy egy afféle „polgári válságfilozófiák hazai szekundánsának szegődött” íróra rá tudja húzni a vizes lepedőt.

A Pándiéhoz hasonló Mészöly-kritikák nemcsak Lukács érvkészletét ismétlik, hanem eltanulják tőle a világnézeti cáfolat mikéntjét is, azaz azt a műveletet, amellyel egy szöveg állításai kizárhatóak az igazság területéről. Lukács érvelése röviden összefoglalva a következő: az egzisztencializmus a burzsoá világ válságára adott hamis, önáltató válasz, ami heideggeri formájában ráadásul elősegítette a fasizmus hatalomra jutását. Alapvető tévedése, hogy a szubjektum szükségképpen részleges tapasztalatát általánosítja, azaz a létet a tudat függvényeként kezeli, fenomenológiai alapozottságának köszönhetően nem hisz abban, hogy a valóság objektíve, a tudat feltáró tevékenységétől függetlenül megismerhető volna. Mindez

---

76 Köpeczi Béla, *Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban*, *Élet és irodalom*, 1961, május 5. 1-4.

77 Lukács György: „Az egzisztencializmus” és „Az egzisztencialista etika zsákutcája”, m: uő.: *A polgári filozófia válsága*, Hungária, 1947. 123-203. o.

78 Michel Foucault: „A diskurzus rendje”, in: uő.: *A fantasztikus könyvtár* Romhányi Török Gábor (ford.), Pallas Stúdió, 1998. 50-75, különösen: 55-56. o.

Lukács elkötelezetten materialista álláspontjáról nézve nemcsak hamis, de felettébb veszélyes ideológia is. A legfőbb veszélyforrása az, hogy a szubjektivizmus szolipszizmushoz vezetett Sartre filozófiájában, s ez megszünteti a felelős, közösségi együttműködés, rövidebben: az osztályharc elméleti lehetőségét. A *Lét és a semmiben* Sartre tagadja, hogy két szubjektum szabadságtörekvése egyeztethető volna, s önmagának mond ellent a filozófiáját népszerűsítő füzetben, az *Egzisztencializmusban*, amikor mégiscsak a szabadságra buzdít. Gyakorlati veszélyt jelent, hogy az ellenállás ideje alatt népszerűvé váló Sartre mindent megtesz azért, hogy a baloldali értelmiséget zászlaja alá gyűjtse. Lukács szerint hazánkban reakcióssok és sznobok csináltak Sartre-ból divatot. Lukács Sartre szabadságfogalmát is bírálja: ezzel az az elsődleges probléma, hogy túl általános. Az általánosság ugyan jól jött Sartre-nak a háború alatt, amikor a különböző pártállású ellenállók félretették nézetkülönbségeiket a fasizmus elleni egységes fellépés érdekében, de tarthatatlan a háború után az új demokráciák építésekor. Az általános, kontúrok nélküli szabadságfogalom is az egzisztencializmus szubjektivizmusának számlájára írható. Ha, mint Sartre mondja, belevetettek vagyunk a szabadságba, és minden tettünk a szabadság (egyébként nyomasztó) megnyilvánulása, akkor elvész a különbség a szabadság és a nem-szabadság között. Hasonló a probléma a felelősséggel is, szubjektivista tévedés, hogy egy egész világháború felelőssége nyilatkozik meg abban a döntésben, hogy bevonulok. Lukács szerint a mitikussá növesztett szabadság és felelősség használhatatlan, bénító és éppenséggel felelőtlen cselekvésre vezet. A Dosztojevszkij-hősök példájával kifejezve: „Az elvileg elhatározott kíméletlen, öngyilkossáig menő felelősségérzet árnyékában a legkönnyebb az egyik gáztettét a másik után frivol cinizmussal elkövetni.”<sup>79</sup>

Felesleges folytatni a Lukács-tanulmány ismertetését, pusztán egyetlen dologra szeretném felhívni a figyelmet: arra, hogy a Pándi-kritika mint Lukács-kommentár az „egzisztencializmus” szó használatával a rendteremtő igazság felettébb kiterjedt apparátusát képes mozgósítani annak érdekében, hogy kizárja Mészölyt és drámáját az irodalmi diszkurzusból.

A vonalas marxista kritika nyelvének elsődleges törekvése a terminológia jelentésének és használatának egyértelműsítése. Az egzisztencializmus megnevezésből számos vádpont generálható, mint például: szubjektivista, szolipszista, irracionális, homályos, reakciós, sznob stb., ám ezek a megnevezések nem a megismerés kategóriái, hanem egy szigorúan kétpólusú értékelőrendszer negatív pólusai. Roland Barthes a következőket írja a marxista szóhasználatról az *írás nulla fokában*:

A cselekvéshez kapcsolódó marxista írásmód nagyon gyorsan az érték nyelvezete lett. Ez a már Marxnál is világosan látható jellemvonás, akinek az írásmódja általában kifejtő jellegű volt, teljességgel elárasztotta a diadalmas sztálini írásmódot. Bizonyos formálisan azonos fogalmakat, amelyeket a semleges szóhasználat nem jelölne kétszer, az érték segítségével kétfelé választottak, s mindkét oldalnak más nevet adtak; például: a »kozmodopolitizmus« az »internacionalizmus« negatív neve (már Marxnál is). A sztálini univerzumban, ahol a *definíció*, vagyis a Jó és a Rossz szétválasztása uralkodik az egész nyelvezeten, és ahol már nincs szó érték nélkül, az írásmódnak az a feladata, hogy megtakarítson egy eljárást (már nincs semmiféle halogatás a megnevezés és az ítélet

---

<sup>79</sup>Lukács: i. m., 147. o.

között, és a nyelvezet körülkerítettsége tökéletes, mert végül is értéket adnak meg egy másik érték magyarázata gyanánt)...<sup>80</sup>

A nyelvhasználatban bekövetkező jelentés- és funkcióörögzítés ilyen azonnalísága a forradalmakban szükségessé váló rögtönítelő bíróságok gyakorlatára emlékeztet.

A formálisan azonos szemantikai tartalmú, ám értékelőfunkciók mentén kettévágott szavak szerepére nemsokára visszatérek, maradjunk meg egyelőre a kritikai diszkurzus azon stádiumában, ahol a Mészölyt jelölő egzisztencializmus még csak elutasítást jelenthet. A Lukács-kommentárként leírható kritika egy idő után nem pusztán elismétli a világnézeti bírálat vádpontjait, de megkeresi azok esztétikai korrelátumait. A szubjektivizmus, az irracionalizmus kiegészül a homályosság vádjával, továbbá elterjed a „rossz közérzet” vagy a „rossz polgári közérzet” mint kvázi-esztétikai kategória. Ez utóbbit talán túlzás is kategóriának nevezni, hiszen igazából használata, pragmatikája fontosabb, mint szemantikai tartalma. Pándi után az egyik legelterjedtebb közhelye a Mészöly-kritikának. Zappe László még a nyolcvanas években is használja.<sup>81</sup> Funkciója általában az, hogy kimutassák segítségével, mire *nem* képes a Mészöly-próza: nem képes rendes társadalomrajzot és korfestést adni, s ezt a hiányosságát valamiféle szubjektív, pszichikai tartalmú rossz közérzettel próbálja meg pótolni, vagy: Mészöly képtelen előremutató társadalmi megoldások prezentálására, s ez is csak a műveiben uralkodó egzisztencialista pesszimizmusának, rossz közérzetének bizonyítéka, vagy: a közérzeti elemekkel próbálja elfedni cselekményvezetésének, történeteinek laposságát stb. A kirekesztő kritika a társadalmi felelősségvállalás elutasítását, antihumanizmust, közönyt társít a „rossz közérzet” vádpontjához.

A kultúrpolitika iránymutatásait követő kritika az ötvenes évek végén és a hatvanas években sikeresen (és újra) kirekeszti Mészölyt az irodalom területéről. A kritikák nyelvi-diszkurzív kirekesztése intézményesen is sikeresnek mondható, egészen 1966-ig, amikor a francia- és németországi kiadásokra való tekintettel a Magvető hosszas „parkoltatás” után végre megjelenteti *Az atléta halálát*. Azonban *Az atléta* és a *Saulus* megjelenése után egyre határozottabban kezd érvényesülni egy rendbontó kritikai nyelv is, amelyik fenntartásokkal kezeli az egzisztencializmus-vádat, tartózkodik a Camus-hasonlattól. Mészölynek az irodalmi diszkurzusban elfoglalt helyzete megközelítőleg a *kizártságból a perifériára kerülés* előrelépéseként írható le. A múlt rendszer hagyományos elbeszélésének „enyhülés-” vagy „puhulás-” narratívájától eltérően ez a kétes értékű előrelépés nem a kultúrpolitika elnézőbbé válásában vagy az ellenzéki kritika erősödésében ragadható meg, hanem azoknak a kritika nyelvében bekövetkező változásoknak a megfigyelésével és leírásával, amelyek módosítottak az értékítéletek hivatalos leosztásán. Az „enyhülés”-narratíva meteorológiából vett hasonlatával a természeti törvények kozmikus közömbösségének szférájába utalja a kérdéses történelmi folyamatot, előregyártott történetet kínál, amely ugyancsak megnehezíti az időszak szövegszerű megközelítését, újraolvasását.

A kizáró nyelvhasználat időszaka után a politikai bírálat, szembesülve Mészöly letagadhatatlan sikereivel, a marginalizálás, a perifériára szorítás stratégiáját választja. Ez a

---

80Roland Barthes: „Az írás nulla foka”, Romhányi Török Gábor (ford.), in: uő.: *A szöveg öröme*, Osiris, Budapest, 1996. 15. o.

81 Zappe László: „Egy rossz közérzet mítosza és realitása. Mészöly Miklós: *Merre a csillag jár*”, in: *Népszabadság*, 1986. március 29 13. o.

stratégia leginkább a Mészölyre és műveire ragasztott „kísérletező író”, „kísérletező irodalom” címke besorolásában valósul meg. A kísérletező író már nem „reakciós”, de még nem is „haladó író”, törekvéseit elfogadjuk, de sohasem mulasztjuk el világnézeti útkeresésében felhívni a figyelmet a haladás államilag kijelölt irányára. A kísérletező író a műformák terén bizonyára képes a megfontolandó újítások felmutatására, de kísérletezései mindig gyanúsak. Műve műhelymunka, ami szükséges része az alkotói folyamatnak (mint a vázlatok, tanulmányrajzok egy festőnél), de ez még nem maga a mű. A „még nem” nemcsak az alkotóra vonatkozik, hanem a befogadóra is. „Még nem” jött el az ideje, „még nincsenek” erre felkészülve az olvasók, „még nem” alkalmas a kultúrpolitikai pillanat stb. Ha egy művet „kísérleti”-nek nevezünk, ezzel zárójelezhetjük szubverzivitását. Itt nem a tanulmányrajzokat készítő festő, hanem a kísérletező tudós, a feltaláló sztereotip képe lehet a modell. Ez a címke óvatosságot is jelezhet. A kritikus nem adja még meg az elismerést, de nem is vonja meg, csak bizonytalan időre elhalasztja, vagy épp kilátásba helyezi a kanonizálást. Abban a közegben, amikor bizonytalan egy író hivatalos értékelése, akkor érthető a kritikai ítékezés effajta felfüggesztése. (A marginalizálás hasonló nyelvi stratégiája ez, mint ami majd a következő írónemzedékre irányul, legalábbis erről tanúskodik az első JAK-füzet címében díszelgő „fiatal irodalom” megnevezés. [Albert Pál, *Béládi is használja...*]

Az „új kritika”, a prózafordulatot fogalmi rendszerét kialakító kritika elhagyja ezt a kifejezést. Nem csak a nyilvánvaló kultúrpolitikai konnotációi, a kifejezés *pragmatikuma*, *használati módja* miatt, hanem mert a prózafordulat kritikusai a nyitott mű (Eco), az írható mű (Barthes), az alkotásfolyamat reflexiója, a töredékesség fogalmait emelték normává kritikai gyakorlatukban, azaz ami a befejezett mű elvárása felől hibának, vagy átmeneti műhelykísérletnek tűnt, az most teljes jogú *szöveg* lett. [pl. Alexa Károly kritikájában látszik az átmenet: egy mondaton belül van a „kísérlet” és a „szöveg” – Alexa, 1506.]

Két jellegzetes típust lehet ekkoriban elkülöníteni a Mészölyt az irodalmi diskurzusba visszaemelni szándékozó hatvanas évekbeli kritikai stratégiák közül. Az egyik próbálja eltussolni, jelentékteleníteni Mészöly és az egzisztencializmus, illetve a mészőlyi és a camus-i próza hasonlóságának mértékét, s így kivonni Mészölyt az egzisztencializmus túlterhelt, megbélyegző kategóriája alól. Két példát érdemes kiemelni. Mindkét kritika 1968-ban született, mindkettő a *Saulusról* szól. A rövidebb, körülbelül két flekk terjedelmű kritikát, melynek fele tartalmi ismertetésből áll, Nádas Péter írta, és a Pest Megyei Hírlapban jelent meg.<sup>82</sup> Az akkor huszonhat éves recenzensnek ez volt a második munkahelye, fotóriporterként és újságíróként dolgozott a lapnál. A másik példaként felhozható szöveg egy terjedelmes tanulmány, melyet Fogarassy Miklós – szintén Mészöly barátja – írt, ám sehol nem tudta megjelentetni, míg aztán az nyolc évvel később, a Kenedi János szerkesztette *Profil* című szamizdatban látott napvilágot.<sup>83</sup>

A másik kritikai stratégia óvatosabb, s talán hosszú távon eredményesebb, mint Nádas Péteré vagy Fogarassy Miklósé – az utóbbi eredményességét természetesen gátolta publikátlansága. Ebbe a második csoportba (a mindenkor csoportosítások káros homogenizáló hatását tudomásul véve) a már említett ex- Magvető-igazgató Bodnár György, a Vajdaságban tevékenykedő, ezért a honi irodalompolitikai kötöttségektől talán kissé mentesülni képes Bori Imre, illetve Béládi Miklós Mészölyről írott szövegeit sorolom, de csak

82 Nádas Péter: „Saulus. Mészöly Miklós új regényéről”, in: *Pest Megyei Hírlap*, 1968. október 27. 4. o.

83 Fogarassy Miklós: „Térszerkezet, időszerkezet. Mészöly Miklós: *Saulus*”, in: „*Tagjai vagyunk egymásnak*”, Alexa Károly és Szörényi László (szerk.), Szépirodalmi Budapest, 1991. 124-141. o.

Béládi egyik Mészöly-tanulmányára fogok részletesebben kitérni, az 1971-ben a *Kritikában* megjelent „Jelentés egy íróról” címűre.<sup>84</sup>

Nádas Mészöly-kritikája egy meglehetősen lapos, az *ÉS*ben megjelent rövidke *Saulus*-kritikával vitatkozik, melynek szerzője Faragó Vilmos.<sup>85</sup> Faragó elmarasztalja Mészöly regényét az objektív társadalmi meghatározottsággal dolgozó és racionálisabb cselekménymenetű Major Ottó-regénnyel, *A nagy Heródes* szemben. Major *Heródesével* ellentétben Mészöly *Saulusa* társadalmi motiváltság hiányában megfoghatatlan, irracionális. A *Saulus* nem több, mint művészi, irodalmiaskodó illusztráció az egzisztencialista filozófia tételeihez. (Az irodalmiaskodás, a túlzott intellektualizmus vádja Faragó Vilmos szövegében a lukácsi toposzt mondja újra, miszerint az egzisztencializmus a reakciók mellett még a sznobok filozófiája.)

Nádas válaszában legfőbb törekvése, hogy megszabadítsa Mészölyt az egzisztencializmustól. A szöveg, az önellentmondást kockáztatva, megengedi ugyan, hogy hatottak Mészölyre az egzisztencialisták, s ezen belül Camus, de az irányzat jellemzői (határszituáció, döntéskényszer) nincsenek jelen a *Saulus*ban, ezért a regény nem egzisztencialista. „Mészöly regényeire azonban nem alkalmaznám ezt a már lekötött fogalmat. Még akkor sem, ha a regény stílusa költői, felhevített, a történelemábrázolás eddigi, realista normáitól elütő.”<sup>86</sup> Még a lehetősége sem merül fel Nádas szövegében annak, hogy megtartson bizonyos értékeket az egzisztencializmusból, hogy ezáltal megpróbálja azt újradefiniálni, megtisztítani, s így tartalmassá téve a fogalmat visszahelyezni azt Mészöly mellé. Ez annál is meglepőbb, mert egy a kilencvenes évek elején Mészölyről tett vallomásaiban olyan beszélőpozícióba helyezi magát, melyben Mészöly jelenti számára azt az élő és szerves irodalmi, vagy ha úgy tetszik, szellemi kapcsolatot, amely Camus-höz fűzi: „Ez is hozzátartozik a kivételes találkozásokhoz. Mészöly Miklós lett a mesterem, akinek Albert Camus volt a mestere.”<sup>87</sup> A hatvannyolcas szövegben ezzel szemben határozottan elítélően nyilatkozik az egzisztencializmusról: „Mészöly Miklós a realista írók pontos ítéletével rendelkezvén nem növeli vízfejjé az egyént, mint azt az egzisztencialisták teszik.”<sup>88</sup>

Természetesen nem akarom az inkohereciát számon kérni két írói megnyilatkozáson, amelyet húsz év és radikálisan megváltozott diszkurzív feltételek választanak el egymástól. A kritikát úgyyszólván a megjelenés évszáma, a korabeli diszkurzus értelmezi. A hatvannyolcas kritikában feltehetőleg olyan stratégiát alkalmaz Nádas, ami alkun alapszik: hajlandó vagyok elutasítani az egzisztencializmust, ha ezzel menthetem Mészölyt a Faragó Vilmos-féle vádaktól.<sup>89</sup>

---

84 Bodnár György 1957 és 1977 között Mészölyről írt szövegeit lásd „Szinkrón tanúskodások”, in: *Tagjai vagyunk egymásnak* 113-123. o. Bori Imre: „írók a »pálya szélén«” (Mándyról és Mészölyről), in: *Híd*, 1966/6, (A *jelentés öt egérről* c. kötetről) *Híd*, 1968/4, kötetben: *Bori Imre huszonöt tanulmánya*, Forum, Újvidék, 1984. 559-580. o. Béládi Miklós: „Jelentés egy íróról”, in: *Kritika*, 1971/11- 12, 70-78. o., kötetben: uő.: *Érintkezési pontok* Szépirodalmi, Budapest, 1984. 533-556. o.

85 Faragó Vilmos: „Heródes és Saulus”, in: *Élet és Irodalom*, 1968. augusztus 3. 7. o.

86 Nádas: i m., 4. o.

87 Nádas Péter: „Egy író titkos önarcképe”, in: uő.: *Talált cetli*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1992. 247-251. o.

88 Nádas Péter: „Saulus. Mészöly Miklós új regényéről”, 4. o.

Bodnár György, Bori Imre és Béládi Miklós más stratégiát választanak. Az ő kritikáikban zajlik le lassan, több mint tíz év alatt az a folyamat, amelyben a Lukács-komentátor Mészöly-kritikákban bejáratott és lejáratott kvázi-fogalmakat azok elvetése helyett új, pozitív tartalmakkal töltik föl, s a „rögtönítelő” értékelés funkciójáról leválasztva termékeny elemzőkategóriákként kezdik használni.<sup>90</sup> Foucault szóhasználatával élve: Pándi 1963-as rendteremtő Mészöly-kritikája óta Béládi 1971-es tanulmánya a legfontosabb diszkurzív eseménye a Mészöly-kritikának. (Ez nem azt jelenti, hogy időközben ne születtek volna jó vagy fontos Mészöly-kritikák, de ez jelzi leghatározottabban az évtizedfordulón bekövetkezett hangnembváltozást.) A *Jelentés egy íróról* szövegében a Mészöly körüli diszkurzus radikális átrendeződése zajlik le, annak ellenére, hogy Béládi nem alkot új terminológiát. Az eseményszerű változást az hozza meg, hogy terminológiaként kezd el használni olyan szavakat, közhelyeket, amelyeket addig csak megőrzésként használtak - vagyis az elemzés szempontjaivá emeli a kizárás szempontjait. Belülről teszi hatástalanná az uralkodó kritikai diskurzust, azáltal, hogy annak szavait nem Lukács-komentátorként mondja újra, hanem a Lukács-alapszöveg által nem garantált új jelentések felé nyitja meg. A *Jelentés egy íróról* lezár egy beszédmódot, és megnyitja az utat egy új beszédmód előtt a Mészöly-kritikában. Nem kronológiailag, hiszen egyrészt a Lukács-komentátorok, Faragó Vilmos, Hegyi Béla<sup>91</sup>, Zappe László a nyolcvanas évek közepéig szajkózzák mondandójukat, sőt maga Pándi is támadja még Mészölyt.<sup>92</sup> Másrészt a Béládi-szöveg szemléletét is előkészítették már a hatvanas évek elejétől Albert Pál, Bodnár György, Bori Imre és mások szövegei. Ezek fényében még egy „elmosódó” korszakhatárt sem lehetséges meghúzni, s érdemes volna inkább párhuzamosan létező, egymással vetélkedő beszédmódokat tételezni, melyek közül az egyik hatalmi pozícióban van, a másik pedig legitimálódásra törekszik. Mindennek ellenére a Béládi-tanulmány jelezte „diszkurzív eseménynek” van egy kronologikusan is mérhető hatása: a szöveg felbontja a Pándiék lefektette rendet. Kissé egyszerűbben megfogalmazva: a Béládi-tanulmány az esztétikai elemzés számára nyer vissza egy addig csak politikai funkcióval bíró nyelvet.

Az első művelet, amit a tanulmány elvégez: semlegesíti a „rossz közérzet” Pándi-féle vádpontját azáltal, hogy bevezeti a formálisan azonos jelentésű, de előítéletektől nem terhelt „jelképszerű hangulati értelem” elemzőkategóriájával, amelyet a használhatóság kedvéért azonosít a Mészöly-esszékből ismert szóval, az „atmoszférá”-val. Az atmoszféra újdonsült elemzőkategóriája segítségével fény derülhet arra, hogy amit eddig a Mészöly-szövegek irracionálismusának hitt a kritika, nem más, mint egy az értelmi beláttatás felett álló meggyőzőmechanizmus, például a racionális cselekménynél kevésbé parancsolóan sugalmazó rávezetés, érzéket.

89 Hasonló alkun alapuló defenzív érvelést alkalmaz Pályi András a *Jelentés öt egérről* című novelláskötetről megjelent kritikájában. *Alföld* 1968/6. 78-79. o.

90 A kritika közhelyeinek értékváltozásairól számol be Szalay Károly is: „Mindazok a karakterisztikus jegyek, amelyek eddig az író bűnlajstromát alkották, egyre inkább az értékelés alapjául szolgáltak.” Szalay Károly: „A mészölyi esztétika továbbfejlesztése. Mészöly Miklós: *Pontos történetek, útközben*”, in: *Napjaink*, 1970/9. 10. o.

91 Hegyi Béla: „Regénysűrítő” (a *Megbocsátásról*), in: *Élet és Irodalom*, 1985. március 29. 11. o.

92 „Más kérdés - Mészölynél maradva -, hogy helyes volt-e a *Film* című regényt újra kiadni a felszabadult ország harminc évének irodalmát reprezentáló arany-sorozatban. Véleményünk szerint: nem volt helyes.” Szerkesztői jegyzet Miklós Tamás „Kicsi, csúf emberek” című *Film-bírálatához*, in: *Kritika*. 1977/5. 8. o.



Béládi szövege az atmoszféra szempontjának működtetésével semlegesíti a „rossz közérzet” megbélyegzését, s ezzel ugyanakkor megnyitja az utat a hetvenes évek mérvadó Mészöly-kritikái előtt. Az atmoszféra kérdése a Balassa Péter-Thomka Beáta kritikusnemzedékek számára olyan szempont, ami ráirányítja majd a figyelmet a Mészöly-próza szenzualizmusának kérdésére, a leírás funkciójának kérdéseire, azaz arra a kérdéscsoportra, amelyben a Camus-hasonlat leginkább termékennyé Mészöly Camus-esszéje pedig elemezhetővé válik majd.<sup>93</sup>

Hasonlóképpen oldja fel a Béládi-szöveg a szubjektivizmus-vádat. Az atmoszférakusság hangsúlyozásakor végig fennáll annak a veszélye, hogy az esetlegessége, elvontsága miatt nem lesz védhető a szubjektivizmus-vád ellenében. Béládi ezért a jelképszerűséget ellensúlyozandó kimutatja a Mészöly-prózában érvényesülő *tárgyiasságot*. Az atmoszférikus, jelképszerű hangulati értelem összeadódva a leírások precíz tárgyiasságával Béládi képletében egy magasabb szintű realizmust eredményez, mint amilyen a cselekmény racionalitásában, a hős lélektani motiváltságában és társadalmi beágyazottságában megvalósuló realizmus. [Ez ugyanakkor Mészöly esszéivel is alátámasztható. (A konkrét és az inkonkrét ábrázolásról + Jegyzet az *Ablakmosóhoz*)]

Ez a dialektikusan magasabb szintű realizmus egyúttal kiemeli Mészölyt a kísérletező író szűkös cellájából, ez a Mészöly-tanulmány el meri ismerni Mészöly kísérleteinek eredményességét.

Béládi feltesz egy olyan kérdést is, amelyet ebben a szövegében még nem tud kielégítően megmagyarázni, ez a hangulati elemek és a narratív elemek kapcsolatának kérdése.<sup>94</sup> Milyen kapcsolat van az atmoszférakusság érzéki elemei és a narratíva értelmi-logikai elemei között? Ez válik majd a Mészöly-kritika központi kérdésévé a hetvenes és a nyolcvanas években, ez a probléma motiválja Balassa Péter *Film*-elemzésének hosszas motívum- és ismétlődés-keresését,<sup>95</sup> s ez a kérdés kerül előtérbe a *Megbocsátás* hatalmas mennyiségű, nyughatatlan kritikairódmájában is. Béládinak nincs ugyan megnyugtató válasza,<sup>96</sup> tanulmánya mégis jelentős elmozdulást jelent az egzisztencializmus-vádat működtető kritikákhoz képest, amelyek számára a racionális, metonimikus elbeszélésmenet térvesztése még kizárólag hiányosságként volt számon kérhető. A Béládi-tanulmány a saját értelmező eszközei nyújtotta kereten kívül problematizál egy kérdést, amelynek megválaszolására majd egy új kritikai nyelvezet lesz képes, az, amelyik az „értelmezés kulcsának” fellelhetőségéről és a jelentés

---

93 Mészöly Miklós: „A világosság romantikája” (1969), irt. uő.: *A tágasság iskolája*, Szépirodalmi, Budapest, 1977. 111-122. o.

94, „Az atléta Öze Bálint életéből erős, átható tényeket kapunk, fiatal korától haláláig terjedő folyamatból a regény éles fénnel világít meg egy-egy élményt vagy »közérzet«-tömböt. Többre nem vállalkozik, mert csak az nyomozható ki, hogy *akkor és ott* mi történt; a folyamatot homály fedi. Helyesebben, az író maga nem kezd magyarázkodásba, hogy az egyes élménydarabok között milyen összefüggés teremthető.” Béládi: i. m., 549-550. o.

95 Balassa Péter: „Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Film*-jéről és művészetéről”, in: uő.: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1985. 37-104. o.

96 Csupán retorikai: „A magyarázó kulcsot nem azáltal kapjuk kézhez, hogy az író az események közötti részeket kitölti cselekménnyel- mintegy értelmező kapcsolatot kényszerít rájuk. A jelentés nélkül világlik ki, végül is *nagyon meggyőző egyértelműséggel*” (uo. - kiem. tőlem, Sz. D.)

egyértelműsíthetőségéről lemondva a strukturalista és posztstrukturalista poétika elemzőkészletét honosítja meg a magyar kritikában. Fontos megjegyezni, hogy nem evolúcióról van szó. A hetvenes-nyolcvanas évek kritikái nem feltétlenül „jobbak” vagy „eredményesebbek”, mint a megelőző korszak kritikái, hanem *könnyebben olvashatók*, mivel szóhasználatuk, diszkurzív-kontextuális referenciáik vonatkozásában közelebb állnak a mai kritikához. A kontextusként, utalásrendszerként felfogott diszkurzus teszi olvashatóvá, hozzáférhetővé a Béládi-kritika első olvasásra talán funkciótlanak tűnő megállapításait. A kortárs, egzisztencializmus-vádat működtető kritika ebből a szempontból egy szókészlet és bizonyos (véges) számú közhely kontextusát őrző archívum, ebből a szókészletből építkeztek a politikailag mondható kijelentések. A *Jelentés egy íróról* című tanulmányon azért demonstrálható a kritikai diszkurzus eseményszerű megváltozása, mert a szókészletet látszólag érvényben hagyva új grammatika segítségével generál az addig elfogadotthoz képest ellentétes értelmű kijelentéseket. A nyolcvanas évek Mészöly-kritikája egy másik, az újraolvasás szempontjából éppúgy megkerülhetetlen kontextusa a Béládi-tanulmánynak. Ez utóbbi segít hozzá annak felismeréséhez, hogy a „megváltozott grammatika” ellenére milyen kijelentéseket *nem* tett lehetővé mégsem a régi szókészlet: nem tette lehetővé például a Mészöly-próza térstruktúrájára, a térstruktúra és a narráció összefüggéseire való fogékonyságot.

Az a hatvanas évekbeli szövegcsoporthoz, amelyből most kiemeltem a Béládi-tanulmányt, a kritika nyelvén is jelentős funkcióváltást hajtott végre. A kultúrpolitika által fenntartott kritika nyelvhasználatát, mint ezt igyekeztem bemutatni, értékelő, jelentésrögzítő és -fenntartó, azaz alapelve a denotálás. Elsődleges törekvése, hogy a denotátumok igazságérvényét az ismétlések állandó rekonfirmációja által fenntartsa. Pándinál az igazság állítása és helyreállítása úgy valósul meg, hogy *Az ablakmosóhoz* írt Mészöly-értelmezés világnézetét hangsúlyozottan *tudományos* alapon cáfolja, míg a saját szövegében iskolamesteri retorikával felmondott világnézetét szintén *tudományos argumentációval* igazolja. A marxizmust a valósággal, az egzisztencializmust a hamissággal azonosítja.

Béládi Miklós, Bori Imre, Bodnár György (és természetesen sok más kritikus) affirmatív szövegeinek ebben a diszkurzív közegben kell tudniuk megszólalni, ahol minden esztétikai érvényességre törekvő megszólalást megnehezít a nyelv politikai átitatottsága. A kritika nyelvének depolitizálása egy performatív nyelvhasználat kifejlesztésével megy végbe. Béládi vizsgált tanulmányának nyelvhasználatát diszkurzíve sikeres performatívumnak nevezhetjük, mert egy eleve adott kritikai szókészletet sikerült a politikai funkcióból egy esztétikai funkcióba áthelyezve működtetnie, s ezzel megszüntetnie a szókészlet további irodalompolitikai, jelentésrögzítő használatának hatásosságát.

## Vita a mesterrel – Mészöly Camus-esszéi

Az előző fejezet negatív tanulsága, hogy a korabeli recepció többsége nincs túl nagy segítségünkre, ha a Mészöly és Camus művei közötti összefüggésekre vagyunk kíváncsiak. Az „egzisztencializmus” és a „Camus” jelölők leginkább a kultúrpolitikai erőterben elfoglalt pozíciókat jelöltek a hatvanas években, s kevésbé voltak alkalmasak komparatistikai elemzésekre, az esetek többségében túlságosan terheltek voltak ahhoz, hogy elfogulatlan vizsgálatra alkalmasak legyenek. A kérdés azonban ettől csak nagyobb hangsúlyt kap: mi a köze végül is Mészölynek az egzisztencializmushoz, ha olyan sokat emlegették vele kapcsolatban?

Mészöly Miklós az a magyar prózaíró, aki a maga korában a leginkább nyitott volt párbeszédre különféle modernista áramlatokkal. Ez különösen fontos volt a szellemi elzárkózás évtizedeiben, amikor a kultúrpolitika a szovjet szocialista realizmus műveit tekintette irányadónak. Van olyan irodalomtörténeti leírás, amely nemcsak az ötvenes, de még a hatvanas éveket is „a megszakított folytonosság”-ként jellemzi.<sup>97</sup> Eszerint egy időre megszakadt a magyar irodalomban az a modernista tradíció, amely a kortárs világirodalommal való párbeszéd alapján alakította ki a maga esztétikai normáit és amelyet legmarkánsabban a *Nyugat* képviselt. Függetlenül attól, elfogadjuk-e ezt a véleményt, vagy székszissel szemléljük, Mészöly munkássága a hatvanas-nyolcvanas években egyértelműen azon kevés korabeli életmű közé tartozott, amelynél a világirodalmi kontextust nem lehet kihagyni a vizsgálatból.

Mint említettem, különféle modernista áramlatokról van szó, Mészöly életműve ugyanis poétikailag változékony és több irányba nyitott. Némi leegyszerűsítéssel négy korszakot különíthetünk el pályáján. A negyvenes-ötvenes évek realista indulása után a hatvanas évek regényeit és esszéit elsősorban a camus-i, kisebb részben a kafkai és beckett-i érintettség jellemzi, a hetvenes évekbeli két regénye és néhány rövidprózája a *nouveau roman* és a *nouveau cinéma* poétikájával folytat dialógust, a nyolcvanas években a regionális történelem fikcionalizálásának kérdései kerülnek a középpontba, s ekkor leginkább García Márquez munkáival való összevetés tűnik termékenynek. A hatvanas években a francia egzisztencializmus és a Camus-olvasás a legfontosabb világirodalmi kontextusa Mészöly műveinek.

Láttuk, az egzisztencializmust válságfilozófiának, nihilizmusnak titulálták. Nemcsak arról volt szó, hogy a marxizmus-leninizmus nem tűrt konkurenciát, hanem más tényezőkről is. Arról például, hogy Sartre nyomán a marxizmust össze lehetett volna kapcsolni az egzisztencializmussal, ami különösen veszélyes eretnekségnek tűnt a kultúrpolitika számára, arról, hogy Camus elítélte a Szovjetunió '56-os magyarországi beavatkozást, arról, hogy a Nobel-díjas Camus hihetetlen nagy népszerűségnek örvendett Európa-szerte. A koegzisztencia nagyhatalmi politikájának jegyében engedélyezték az „ellenséges” ideológiájú művek megjelenését, de azzal a feltétellel, hogy ezekről a művekről mindig megjelenik hivatalos pártkritika, előszóban, utószóban vagy az egyik pártlap kritikarovatában „helyre teszik” az adott művet. Az egzisztencializmus épp ezért nem csak a Mészöly-kritikában lett „dorong”,

---

<sup>97</sup> Kulcsár Szabó, 1994, 47.

állandóan elővehető vádpont. Minden olyan modernista műre rá lehetett húzni az egzisztencialista jelzőt, amely vívódó értelmiségieket vagy szorongó, rossz közérzetű hősöket ábrázolt, amelyben felmerült a hős öngyilkosságának vagy emigrációjának lehetősége. Így lett egy időben boldog-boldogtalan egzisztencialista a magyar irodalomban. Nemcsak Mészöly Miklós vagy Kertész Imre, de Hernádi Gyula, Sánta Ferenc, Galgóczi Erzsébet vagy éppen Csurka István is.<sup>98</sup> Olyan nevek, akiket ma már nehezen tudunk elképzelni közös kategória alatt.

Az egzisztencializmus recepciója a magyar marxista diskurzusban tehát arra int, hogy óvatosan bánjunk a „hatás” és a „befogadás” fogalmaival. A *forrás* és *befogadó* közötti úton megváltozik, átértelmeződik maga a ható dolog. Érdemes megfontolni a *kulturális transzfer* fogalmát, hiszen igaz, hogy a magyar marxista diskurzus egzisztencializmusról beszél, és Camus-re hivatkozik, de referenciapontjai mégsem a *Sziszüphosz mítosza*, a *Lázadó ember* vagy a *L'Étranger*, vagy annak Gyergyai Albert-féle fordítása, hanem az MSzMP KB határozatai, az MSzMP KB Kulturális és Elméleti Munkaközösségének állásfoglalásai és Lukács György Sartre-kritikája. Ritkán tettek különbséget Camus és Sartre álláspontja között, Camus-t a sartré-i egzisztencializmus változatának tekintették, és nem foglalkoztak azzal, hogy Camus magát nem tartotta egzisztencialistának. Az egzisztencializmus, a szorongás vagy az abszurd kifejezések egészen más funkcióban és más jelentéssel használatosak ebben a közegben, mint amit a francia közegben jelentenek. A francia *existentialisme* és a magyar *egzisztencializmus* szavak jelentése között ekkor igen nagy különbség volt, a *transzfer* fogalma épp azért tűnik alkalmasabbnak, mert jobban hangsúlyozza az átalakulást és kevésbé az azonosságot. A kultúraközi transzfer-kutatások nyolcvanas évekbeli kezdeményezői, Michel Despagne és Michael Werner hangsúlyozták, hogy minden kulturális tárgy, szöveg átkerülése egyik kultúra kontextusából a másikba a tárgy vagy szöveg jelentésének módosulásával jár, s az átvételt a körülmények, tétek, motivációk figyelembevételével érdemes tanulmányozni.<sup>99</sup>

Nos, a mi célunk éppen a beolvasztás momentumának hangsúlyozása volt: a hatásvizsgálat hagyományos látásmódjához képest ez a megközelítés látni engedi, hogy az importált dolgok asszimilálódnak is egyidőben. Átalakulnak, és csak a befogadási szituáció elemzéséből értelmezhetők, ami magyarázatot nyújt arra, miért az adott külföldi kultúra iránt volt érdeklődés, s hogy aztán miért egy bizonyos módon történt a behozatal értelmezése. A hatástörténet általában az autentikusság kritériumán alapul. Mindenekelőtt arra kérdez rá, jól értettük-e az adott szöveg, kép, művészeti mozgalom vagy éppen társadalmi elmélet jelentését. Ezzel azonban szerintem éppen a történelmileg meghatározó momentumot hallgatjuk el, azaz, hogy mi történik az interpretáció, a fordítás, az adaptáció pillanatában, egyszóval miféle átalakulás zajlik.<sup>100</sup>

---

98 Szávai János, Trois lectures de Camus, In: Maár Judit- Horváth Krisztina (ed.) *Camus de l'autre côté du Mur. Réceptions de l'œuvre camusienne*, L'Harmattan, Cahiers de la Nouvelle Europe, CIEH Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2014., 203-208. 204.

99 „Tout passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage.” Espagne, 2012, lásd még Schmale, 2012.

100 Werner, 2004, 249.

Mészöly Camus-esszéje, *A világosság romantikája*, ma politikamentes szövegnek tűnik. A maga idejében azonban szabadság-gyakorlat volt. Az 1969-es írás egyetlen sora sem utal a marxizmusra, vagy a marxista kritikákra, sőt, gyanús metafizikai összefüggésben értelmezi a *Sziszüphosz mítoszt*. A szöveg mindenekelőtt azt mutatja, hogyan lehet független magyar íróként megszólalni, és párbeszédet folytatni egy kortárs szellemi áramlattal. Mészöly úgy beszél Camus-ról, mintha nem is létezne az a zajongás, ami itthon Camus-t körülveszi.

Miközben a közeg alapvetően befolyásolja a kérdés szakirodalmát. Noha sokan írtak a Camus és Mészöly közötti kapcsolatról, ezen írások közül leginkább azok maradandók, amelyek a fent vázolt magyar egzisztencializmus-vitán kívül keletkeztek. Ilyen például a párizsi magyar Karátson Endre tanulmánya, ilyenek Albert Pál kritikái, ilyen Fogarassy Miklós itthon keletkezett, de 22 évig kiadatlan, csak a rendszerváltás után megjelent tanulmánya<sup>101</sup>, és ilyen Thomka Beáta rendszerváltás utáni, 1995-ös könyve és annak néhány korábban keletkezett előzmény-szövege. Természetesen nem a többi rovására emelem ki ezeket az írásokat, nem azért, hogy érvénytelenítsem a Mészöly-recepciótörténet Kádár-kori Magyarországon lezajlott szakaszát, amelyben a magyar író kanonizálása, ha nehezen is, de megkezdődött. Maradandóság alatt azt értem, hogy egy hatvanas évekbeli támadó Pándi- vagy defenzív Béládi-szöveg értelmezéséhez kritikátörténeti körütekintés szükségeltetik, míg az ezekkel egyidős, vagy nem sokkal későbbi, noha tőlünk távol, Párizsban keletkezett Albert Pál- vagy Karátson Endre-szöveg olvasható maradt, kevésbé igénylik a kontextualizálást, a fordítást.

A Mészöly és Camus művei közötti dialógus vizsgálatakor érdemes két szintet megkülönböztetni ebben a dialógusban. Az egyik szintet nevezzük fogalminak, a másikat poétikainak. Ez persze megint csak leegyszerűsítés, hiszen igazából ezt a két szintet nem lehet formalista módon szétválasztani sem Mészölynél, sem Camus-nél. A *Sziszüphosz mítoszában* éppolyan fontos a stílus, a képhasználat, mint amilyen fontos az *Idegen* konceptuális szintje.

Azért van mégis némi haszna a szétválasztásnak, mert egyrészt azt láthatjuk, hogy Mészöly vitatkozik Camus esszéivel, másrészt nagyra tartja mint író, és műveiben megjelennek olyan modern prózapoétikai sajátosságok, amelyek minden jel szerint Camus-értelmezés eredményei. Ha Mészöly „tanítványa” Camus-nek, ahogy Nádas írta, akkor vitázó tanítványnak érdemes tekinteni. Mészöly esszéistaként, gondolkodóként vitapartnere Camus-nek, de a fogalmi és a poétikai „szint” kapcsolatairól egyaránt elmondható, hogy azoknak a dialógus, az (át)értelmezés, a kulturális fordítás, a kontextusváltás a meghatározó formái, nem az átvétel. (Ebben a fejezetben a fogalmi szintről lesz szó, a poétikai összefüggések – az elbeszélés, a téralkotás és a leírás kérdéseire – a *Saulus*-elemzésben térek vissza.)

Mészöly korábban említett Camus-elemzése, *A világosság romantikája* néhány részlete saját regényhőseinek jellemzése is lehetne: Camus „[o]lyan hőseket teremt, akik térbe számkivetett [exilé] öntudatukkal egy pillanatra sem engedhetik át önmagukat a félhomály lazításának.” Ez áll a folytonosan önmagukat gyötrő, életüket, léthelyzetüket megérteni akaró Mészöly-hősekre, a fáradhatatlan üldöző Saulusra és Őze Bálintra is. Mészöly hősei is szenvedélyes keresők, arra hasonlítanak, ahogyan Camus bemutatja az abszurdot felismerő ember érzelmi állapotát. „A partir du moment où elle est reconnue, l’absurdité est une passion, la plus déchirante des toutes. Mais savoir s’il on peut vivre avec ses passions, savoir si l’on peut

---

101 Fogarassy, 1991.

accepter leur loi profonde qui est de brûler le coeur que dans le même temps elles exaltent, voilà toute la question.”<sup>102</sup>

Mészöly Camus alakjait „fénybevett emberek”-nek nevezi. A megfogalmazás a világbavetettség «être-jeté-dans-le-monde» sartre-i és a „Geworfenheit” heideggeri fogalmát is felidézi. A fény-motívumot pedig, éppúgy, mint Roland Barthes, lényeginek tartja Camus-nél.<sup>103</sup> Mészöly számára a „fénybevetett” ember reménytelen heroizmusa a vonzó, de a teljes reménytelenséget nem fogadja el. Sőt, úgy látja, hogy a fény nemcsak metafora, hanem fedőmetafora Camus-nél, amivel valamit leplez. A fény a racionalizmusnak, de az istenkereső ember megvilágosodásának is lehet a metaforája *A világosság romantikája* c. esszéiben. Szerinte épp az az árulkodó, hogy Camus számára túlságosan jelentős Isten hiánya, túlságosan szenvedélyesen utasítja el a metafizikai magyarázatot. Mészöly metafizikust csinál Camus-ból. Felidéz egy Max Pol Fouchet által lejegyzett életrajzi epizódot, amikor egy algériai faluban egy autóbusz által elütött gyerek holttestét látva Camus az égre mutatott, és azt mondta: „Látod? Hallgat.” Azaz Camus számára az ég nyilvánvalóan nem volt üres. Egy töredékben pedig ezt írja: „Camus ateista? Hogyne. Olyan szenvedéllyel, hogy sikerült megfogalmaznia az ateizmus metafizikáját. A líra ajándék-bosszúja.” [A tágasság iskolája, 279.] Mészöly visszajára fordítja a *Sziszüphosz mítoszát* és az *Idegent*, hiszen az abszurd gondolatmenet lényegi eleme, hogy el kell viselni a halál tudatát, el kell viselni az abszurd léthelyzetet anélkül, hogy öngyilkosságba menekülnénk vagy metafizikai magyarázatokhoz fordulnánk. Mészöly azt állítja, hogy Camus próza-költészete, stílusa, fénymotívuma, leíró jelképisége hozza vissza a reményt az abszolútumtól elzárkózott, szikár, keményen eltökélt ateizmussal megírt regénybe.

Mészöly nem katolikus író, mégis hasonlót láthatunk, mint Pilinszky János Camus értelmezésében, amelyet Szávai Dorottya elemzett. „Pilinszky lírájának éppen az a keresztény metafizikai kérdésfeltevés alkotja gondolati és szemléleti alapelvét, amit a *Sziszüphosz mítosza* írója filozófiai öngyilkosságnak titulál.” (Szávai D., 2005. 83.) Mészöly azt keresi, hogyan lehet a felismert abszurd világban mégis úgy élni, hogy felfedjük az Abszolútumot. Ez a kérdésfeltevés, ahogy Karátson is megállapította, ellentétes Camus-éval, aki azt keresi, hogyan lehet az abszurd világában abszolútum nélkül élni. Mészöly számára is csábító az abszurd, mint a modern léttapasztalat radikális feltárása, de az Abszolútumról való lemondás reménytelenségét éppúgy nem fogadja el, mint Pilinszky, és inkább Camus-t is így értelmezi, tékozló fiút lát benne, akinek eltávolodása az Atyától nem végleges. [A korai magyar Camus-recepció legjelentősebb magyar írói közül, azaz hármójuk közül Kertész tőlük eltérő állásponton van. ...]

Mészöly világnézeti vitája Camus-vel gondolatilag nem túl nagy horderejű, akármennyire tiszteletlenül is hangozzék ez az utólagos értelmező szájából. Mészöly olyan álláspontot foglal el, amelyet Camus már leírt és bírált. Mészöly elfogadja az abszurdot, de nem nyugszik meg ennek a felismerésnek a bizonyosságában és metafizikai reményei vannak. „Camus vállalja az abszurd tudatát. Mészöly viszont szeretne kitörni belőle.”<sup>104</sup> Pilinszkyhez hasonlóan Camus-ben nem csak a világ irracionalitásának, az ember abszurd helyzetének

---

102 Camus, 1985, 40.

103

104Karátson Endre, Két menekülés egy magatartás elöl. Mészöly és Esterházy ürügyén, [1989], In uő.: Baudelaire ajándéka, Jelenkor, Pécs, 1994, 321-335. 329.

felismerőjét látja, hanem valamiféle modern Pascalt is, aki az abszurd minden bizonyossága ellenére a transzcendencia létezésére fogad. Mintha az öngyilkosság elutasítása, az életbenmaradás választása és az abszurd elleni reménytelen lázadás az utolsó istenbizonyíték maradna, amivel a huszadik századi ember vigasztalódhat. Azaz Mészöly ugyanazt az „ugrás”-t hajtja végre, amit a *Sziszüphosz mítosza* több filozófus (Kierkegaard, Jaspers, Sesztov) esetében bírált. Mészöly véleménye nem nyit új kérdést, a mű határain belül marad. Másrészt Camus gondolkodásának teológiai hagyománya is nyilvánvaló, a kérdésről sokan írtak.

A *Sziszüphosz mítosza* ennek ellenére igen inspiráló volt Mészöly irodalomtörténeti gondolkodása szempontjából. Hetvenes évekbeli esszéiben kidolgozott egy sajátos magyar irodalomtörténeti koncepciót, vagy ha úgy tetszik, víziót. Mészöly szerint két nagy irodalmi hagyomány állítható egymással szembe. Az egyik az anekdotikus hagyomány, amely a halállal való szembesülés helyett, annak elfedéseképp inkább kvaterkázik, mesél, amelyre későbbi fejezetben fogok kitérni), a másikat ontológiaiainak nevezhetjük. Az utóbbihoz tartozó művek jellemzője, hogy tragikusak, fő kérdésük a halál: az egyén saját halálával, a nemzet halálával vagy egyenesen az emberiség halálával néz farkasszemet. Igencsak exkluzív műcsoportról van szó, olyan alkotásokat sorol ide Mészöly, mint a *Halotti beszéd*, Kölcsey *Himnusa*, Vörösmarty *A vén cigánya*, *Az ember tragédiája*, Katona *Bánk bánja*, Arany *Bolond Istókja*.

Mészöly a *Madách Beckett Sziszüphosz* című esszéjében és más szövegeiben camus-i szemüveggel tekint a magyar klasszikusokra. Madách Ádámja például kreatív anakronizmussal kerül egy kalap alá *A játszma vége (Fin de partie)* című Beckett-darab (1957) Hammjával. Távoli asszociációnak tűnik. Mi köze van a történelmi-teológiai világdrámát író Madáchnak Beckett-hez, Camus-höz és a modern abszurd hagyományhoz? Ha félretesszük egy pillanatra az irodalomtörténeti iskolázottságunkat, félretesszük a kronológiát, akkor látszik az összevetés invenciózussága. Hiszen régóta ismert jelenségről van szó: a kortárs irodalmi tapasztalatok az irodalomtörténeti hagyományok átértelmezésére készítetnek. Mészöly a Camus-szemüveg segítségével „modernné olvassa” a klasszikusokat, vagy – Barthes-tal szólva – írhatóként, szövegként texte scriptible-ként tekint a magyar nemzeti kultúra megszentelt alapl műveire.

A magyar irodalomtörténet e klasszikusai Mészöly írásaiban Camus *Sziszüphosz*ához hasonlíthatnak. A pusztulás hiábavalósága, a történelmi katasztrófák ellenére vagy pedig az öngyilkosság megváltással csábító kísértetei ellenére teljes abszurdításukban vállalják az élet továbbélését, a magyar díszletek között. Az irodalomtörténeti esszé főszereplői emellett meglepő hasonlatosságot mutatnak egyes Mészöly-regények főszereplőivel. Egy-egy vonásuk Őze Bálintra, a hosszútávfutóra, a létezési rekorderre, illetve Saulusra, a templomi nyomozóra, az azonosság fáradhatatlan hajszolójára emlékeztet.

Mészöly térségi sajátosságra hivatkozik Mészöly, amikor azt mondja, az abszurd itt léttapasztalat. Helyben megterem a camus-i abszurd hős. Karátson Endre erre hivatkozva állapítja meg, hogy Ádám nemet mondása az öngyilkosságra Rieux doktor nemet mondására emlékeztet: az élet reménytelen, transzcendens reményeink szertefoszlottak, de folytatjuk az életet minden abszurditása ellenére, próbálunk az abszurd ellen dolgozni, még ha reménytelen is. Mészöly szerint ezek a magyar „abszurd”, művek végül, mindennek ellenére mégsem velejéig pesszimisták. Az utolsó pillanatban mégis a túlélés etikáját juttatják szóhoz. Úgy is mondhatnánk, hogy Éva végül mindig terhes lesz az utolsó színben. Ahogy Mészöly írja, a kis

nemzetek nem engedhetik meg maguknak a végső konzekvenciák könyörtelen levonásának luxusát. (Mészöly, 1974, 442.) „Madách Ádám-Sziszüphoszát látni, elképzelni sem tudjuk a várandós remény sziluettje nélkül. Így, és ezért magyar Sziszüphosz.” [A tágasság, '93, 120.]

A *Madách – Beckett— Sziszüphosz* című esszében érdekesebben alakul Mészöly vitája Camus-vel. Ugyanis nem pusztán arról van szó, hogy az abszolútumot kereső beállítódás nézőpontja ütközik a *Sziszüphosz mítoszának* elszánt metafizika-ellenességével és evilágiságával, mint ahogy némileg Pilinszkyre emlékeztető módon *A világosság romantikája* című esszéjében láthattuk. Itt kulturális-történelmi okokra is utal Mészöly, amikor azt mondja, hogy Közép-Európában nem engedhető meg a teljes reménytelenség luxusa. Mintha azt mondaná, hogy a közép-európai kiszolgáltatott nemzeti kultúrákban az irodalom nem mondhat le arról a morális, közösségi funkciójáról, hogy reményt adjon. Tudjuk, mekkora tehertétele ez a térség modern kultúrtörténetének, a közösségi etikai normák gyakran korlátozták az irodalmi, művészi szabadságot. Madách, Vörösmarty vagy a nemzethalál-toposz felidézése a kötelező *kiengesztelődés* 19. századi irodalmi normáját juttatják eszünkbe. E norma szerint az értékvesztés nem maradhat esztétikai feloldás nélkül, a velejéig pesszimista mű etikátlan és nem engedhető az olvasók elé. [Dávidházi, *Hunyt mesterünk*, 221-275.] Az érv meglepően hasonló ahhoz, amit az egzisztencializmust bíráló marxista kritikusok hangoztattak, amelyet a kritikátörténeti fejezetben idéztem fel. A marxista kritika a pesszimista, a hős elmagányosodását nem megfelelő ideológiával előadó művekre volt érzékeny. A hivatalos kritika az ilyen művekben rejtett rendszerellenességet sejtett. Az abszurdot irracionalizmusként elutasította.

A kiengesztelődés etikai-esztétikai normája, vagy a magyar marxista kritikusok egzisztencializmus-ellenessége között kevés irodalomtörténeti összefüggést találhatunk. Ezek időben egymástól igen távoli kritikátörténeti korszakok. Mészöly esszéje azonban mégis segít összekötni a különálló kontextusokat. Az összekötő fogalom a térség. A térség problémájával visszatértünk a kulturális transzfer fogalmához. Az abszurd Közép-Európában úgyszólván „helyben terem” és mindennapos tapasztalat, de radikális, szubverzív megfogalmazása mégis korlátokba ütközik.



## Példázatoság és allegorizáló olvasás a Mészöly-kritikában

### *Allegorizáló olvasatok konfliktusai, az autoreflexivitás prózakritikai normájának térnyerése*

A *Saulus* világa – amelyből a címszereplő törvényt illető kételkedésével, megszállott, nem protokollszerinti nyomozásaival kivonja magát – a tökéletes alávetettség társadalmaként ábrázolódik a regényben, s ez a kortárs olvasók egy részében az ötvenes évek tapasztalatait idézte fel. Többen is felhívták már a figyelmet arra, hogy Mészöly példázatos regényeiből nem ignorálhatók azok az utalások, „áthallások”, amelyek megteremtik a politikai-allegorikus olvasás lehetőségét. Bodnár György<sup>105</sup> szerint könnyen lehetett a „sztálinizmus anatómiája”-ként olvasni a *Saulust*. Jézus, „az áruló rabbi” pere és a regényben megjelenített többi per a koncepciós perekre utal; A. és K. (Annás és Kajafás) főpapok vezette kihallgatások leírása helyenként ávós technikákat idéz; a templomi rendőrség fogdmejdjeiben és zelótáiban ügynököket és besúgókat ismerhetünk fel; Saulus annak az „ügyészségnek” dolgozik, amelyik apósát üldözi, sógorát vádolja, továbbá őt magát is figyelteti; a Törvény messianisztikus értelmezése pedig a kommunizmus akadályt nem ismerő messianizmusára emlékeztet.<sup>106</sup> A példázat politikai-allegorikus olvasatát támasztja alá a szövegnek a „forradalmi helyzetet” marxista módra leíró egyik mondata is: „A százados még nem tudja, hogy mit akar – Rabbi Abjatár már nem.”(241)<sup>107</sup> Albert Pál, ahogy *Az atlétáról* szóló tanulmány-értékű kritikájában, a *Saulus* esetében is „felgöngyölíti” a mű 1968-ban „még frissen élő kort” idéző jelentésrétegét.<sup>108</sup> Nem is a megszálló hadsereg csinálja a terrort, hanem a belső rendőrség, az „államvédelmi szerv”-re emlékeztető ideológiai csoport tagjai „gyűjtenek adatokat” az „éber gyanakvás” jegyében. Házkutatások, deportálások, látványos perek (Krisztus, Istefanos), felmentik a bűnöst, elítélik az igazat, szellemi perverzióval csikarják ki a vallomást, testvérrel árultatnak el testvért. Rabbi Abjatár pedig „a kissé visszavonuló vagy félreállított, ügyesen korcsolyázó, cinikusan kétkedő s az ügyet kiábrándultan is szolgáló értelmiségi” rajza.<sup>109</sup>

Ahogy *Az atléta* allegorikus rétege esetében tette Albert, most is leszögezi, hogy ennek alárendelt szerepe van. Hasonló kettősséget figyelhetünk meg, mint Radnóti Sándornál, aki szinte szabadkozva tér ki a regény ezen aspektusára. „A légkör a helyi színezet ellenére élénken emlékeztet az »50-es évek« világmegváltó ideológiával párosult hétköznapi terrorjával [sic] Magyarországon, Saulus példája pedig arra a nem kevés emberre, aki interiorizálta a messianisztikus küldetést és a közeli váradalom nevében elfogadta, igazolta,

105 Bodnár György: „Szinkrón tanúskodások” in: *Tagjai vagyunk egymásnak*, 113. o.

106 vö.: Radnóti: i. m., 132. o.

107 vö.: Bodnár: i. m., 117. o.

108 Albert Pál [=Sipos Gyula]: A büntudat évszaka. [Új Látóhatár, 1966/6.] In: uő: *Alkalmak*, 1997, Kortárs Könyvkiadó, 1997. 158-167.

109 i. m., 162.

vagy éppenséggel elkövette a pereket, a kivégzéseket, a koncentrációs táborokat, [...]”<sup>110</sup> Ezt azonban csak a regény keletkezéstörténetéhez fűzött adalékként hozza szóba, hozzátéve, hogy „a regény nem allegória, jelentése nyitott és sokértelmű...”<sup>111</sup>.

Talán nem merő spekuláció a két utóbb említett *Saulus*-kritikában megnyilvánuló kettősséget (részletekbe menően dekódoljuk a regény politikai allegóriáját, majd kijelentjük, hogy a mű nem allegorikus) a megjelenés helyével összefüggésbe hozni. Az eredetileg a müncheni *Új Látóhatárban* és a chicagói *Szivárványban*<sup>112</sup> megjelent írások egy-egy magyar emigráns/ellenzéki értelmezői közösségnek voltak a fórumai, és ezek közegében a kritikus akkor sem mond le közösségi-allegorikus értelmezés kifejtéséről, ha ez esztétikai normáinak, értelmezői igényességének némiképp alatta marad, hanem inkább arra tekint, hogy már csak azért is le kell írni ezt a lapos politikai olvasatot, mert ezt ezen a fórumon lehet leírni, máshol nem.

A politikai allegória olvasatát a kritikai diskurzus hatalmi aspektusa hozza létre, azaz a kontextus, nem szerző-specifikus. Szegedy-Maszák Mihály emlékeztet arra, hogy Medve Gábor Merényiék által elkobzott versesfüzete a cenzúrázott és betiltott könyvek sorsát idézhette fel a kortárs olvasókban.<sup>113</sup> Számos példát hozhatnánk, de ebben a fejezetben csak az *Iskola a határon* recepciójára fogok időnként kitékinteni, hiszen – eltekintve *Az atléta halála* kapcsán már említett összefüggésektől – a példázatosság vs. önreflexió interpretációs konfliktusa ennek a regénynek a befogadástörténetét is jellemzi.

Talán meglepő, de 1977-ben azt a *Filmet* is lehetett politikai allegóriaként olvasni, amelyben utóbb az önreflexív próza egyik közvetlen előkészítőjét látta a kritika. Könczöl Csaba defenzív kritikája<sup>114</sup> az “ideológust” látja a *Film* elbeszélőjében. Ezt az értelmezést az a vita “hozza létre”, amelyik az *Alakulások*-kötet megjelenése óta folyt a *Kritika* hasábjain. A vitát Agárdi Péter kritikája<sup>115</sup> indította el. Agárdi írása a hetvenes évek első felében megújuló marxista kritikák körébe tartozik, ezek a szövegek hajlandóak voltak már elismerni a bírált művek esztétikai értékeit, a kritikai ítélethozatal döntő szempontja azonban továbbra is a mű világnézete volt. Agárdi ennek megfelelően bírálja a novellista Mészöly első “egzisztencialista” és harmadik “neopozitivisták korszakát” és méltatja a közbülső “polgári humanista” korszakot.

A szöveg már az első sorokban kettős pozíciót vesz fel: “a tíz évvel ezelőtti *Ablakmosó-botrány*”-ra utalva elismeri, hogy “bár utólag sem tekinthető jogtalanának az említett [...] művekkel vitatkozó marxista kritikusok érvelése”, rögtön hozzáteszi azt is, hogy “Mészöly írói világa egy évtized alatt kétségtelenül olyan művészi értékeket teremtett, melyek mára *joggal* hozták meg számára az elismerést”. A szöveg végig egymással ellentétes, egymást kizáró kijelentések szembeállításával építkezik. Meglehetősen sok olyan érdemét elismeri a Mészöly-prózának, amelyeket az akkor már

---

110 Radnóti Sándor: Az elmaradt apoteózis. Mészöly Miklós *Saulus*áról [1986] In: uő.: *Recrudescunt vulnera*, Cserépfalvi, 1991, 129-134. 134

111 uo.

112 Radnóti írása a *Saulus* római kiadásának előszavaként olaszul is megjelent 1987-ben.

113 Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*, Kalligram, Pozsony, 1994, 97-98. o.

114 Könczöl Csaba: “Rendezés vagy végrehajtás?” *Kritika*, 1977/9, 12-13. o.

115 Agárdi Péter: “Jegyzetek Mészöly Miklósról” *Kritika*, 1976/2, 14-15. o.

másfél évtizede működő Mészöly-defenzió csiszolt közhellyé, hogy annál objektívebbnek, megfontoltabbnak tűnjön fel az elmarasztaló ideológiai ítélet. Elhatárolódik a dogmatikus Mészöly-kritikáktól, amelyek Mészölynek “csak néhány kiragadott eszméjével” vitatkoztak, majd megtámadja a “Mészöly-mítoszt”, amely a kortárs próza élvonalába helyezi műveit. Elismeri, hogy roppant “erővel érzékelteti világ és ember konfliktusait”, de ezek után egzisztencialistának minősítve elutasítja a Mészöly-műveket: “De világképének, mondanivalójának mégis csak *részérvénye* van. Egyetemessé stilizálja ugyanis Mészöly a szorongást, történelmietlenné üresíti az emberi világot, átláthatatlanná mitizálja a téridőt...”<sup>116</sup>

Könczöl Csaba Agárdinak írt erősen polemikus válaszában<sup>117</sup> “leleplezi” a világnézeti bírálat módszereit és elutasítja azokat. Könczöl szerint nincs érdemi különbség Agárdi kritikája és az ötvenes évek dogmatikus gyakorlata között, a Mészöly-művek stílus elemzése ellenére, nála is éppúgy Lukácstól vett érvek vezetnek a “kritikai verdikt meghozatalára”. A pozitívumokat is felmutató elemzés csak arra kell Agárdinak, “hogy a Mészölyt – állítólagos neopozitivizmusa ellenére is – kedvelő olvasók bizalmába férközzön”. Könczöl ezzel arra mutat rá, hogy Agárdi cikkében a marxista kritika ‘felvevőképeségének’ növelése, új tárgyakra, eddig elutasított szerzőkre való kiterjesztése a tét. Talán megkockáztatható, hogy Mészöly műveinek világnézeti szempontú *kizárása* – Agárdi cikkében – együtt jelentkezik a *kisajátításnak*<sup>118</sup> legalábbis egy minimális fokával. A modern szerző-funkció létrejöttét nemcsak szövegek osztályozásának igénye eredményezte, hanem a tulajdonítás és a számonkérhetőség kettős igénye is. Egy kritika azért is konstruálhat egy szerzőt, hogy a szerzői név tulajdonviszonyába rendezett normasértő beszédet saját hatáskörébe vonja, vagyis még kizárás is feltételezi a normasértő beszéd körülhatárolásának és kisajátításának előzetes gesztusát.<sup>119</sup> Könczöl vitacikke a világnézeti bírálatnak alárendelt műelemzés érvényességét vitatja, Agárdi pedig a marxista világnézeti kritika “korszerűsítésének” jegyében megpróbálja bővíteni a marxista kritika fogalomkészletét, stratégiai lehetőségeit. Az irodalmi szféra ‘birtokpere’ ugyanakkor egybeesik egy eközben szimbolikus tartalmakkal telítődő tárgy: egy szerzői név, egy szerzői életmű feletti bíraskodás jogának perével. Agárdi cikke utal egy elsősorban szóbeli “Mészöly-mítosz”-ra, s ezzel kijelöli az irodalmi életnek azt a közelebbről nem definiálható, mindenesetre a hivatalos és intézményesült kritika alatt meghúzódó csoportját, amelynek meggondolatlan túlzásaitól meg kell védeni az irodalmi köztudatot. A “mítosz” (minden bizonnyal politikailag sem veszélytelen) “Mészöly”-ével szemben kell, mint a marxista kritika tárgyát, újradefiniálnia a szerzői nevet, s ezzel visszanyernie azt a saját (Mészölyt egyébként marginalizáló) diszkurzív gyakorlatának. [A mítosz, a mitizálás egyébként a „hamis tudat”, „téves ideológia” fedőneve Agárdinál.]

A *Kritikában* zajló Mészöly-vita 1977-ben, az időközben megjelent *Film* recenzióiban is folytatódik. Miklós Tamás közöl Agárdi cikkéhez hasonló világnézeti bírálatot a könyvről, s a szeptemberi szám hozza le Könczöl említett, *Film*ről írt elemzését.<sup>120</sup> Értelmezésének középpontjában a kamera-elbeszélő nézőpontjának, működésének

116 Agárdi: i. m. 14. o.

117 Könczöl Csaba: “Kórtani makettünk: Mészöly Miklós” *Kritika*, 1976/6, 18-19. o.

118 vö.: Dávidházi Péter, „Isten másodszülöttje”, 243-257.

119 vö.: Michel Foucault: “Mi a szerző?” In: *Nyelv a végtelenhez*, 119-146. o., 127. o.

120 Könczöl Csaba: “Rendezés vagy végrehajtás?” *Kritika*, 1977/9, 12-13. o.

vizsgálata áll. Ezt a választását azzal indokolja, hogy a hagyományos realista prózával ellentétben, itt nem a cselekmény, nem a szereplők, hanem a saját nézőpontjára visszautaló elbeszélő a köti le az erre fogékony olvasó figyelmét, azaz a realizmus reprezentáció-modelljével szemben a regény autoreflexivitását, öntükröző karakterét hangsúlyozza. Könczöl ugyanakkor allegorizál, „az ideológus”-sal azonosítja a *Film* elbeszélőjét.

Az »Elbeszélő« – ideológus. Eszméje a tárgyilagosság, a dolgok kihámozása a találgatások, a kiegészítések, a hozzátoldások, a művi lekerekítések burkából. Az Öregasszony és az Öregember mintha valami eszmekísérletnek volnának a tárgyai: mi az ember jelentése, ha objektíven, kizárólag látványának tényeiből próbálják megérteni.<sup>121</sup>

Könczöl olvasata elválaszthatatlan az Agárdival alig több mint fél éve lezajlott vita kontextusától: előző cikke épp az ideológust támadta Agárdiban, aki számára a Mészöly-mű „nem esztétikai elemzés és magyarázat tárgya”, hanem „ideologikus bírálat ürügye”<sup>122</sup>, ebben a cikkében pedig az ideológust azzal a kamerával azonosítja, amelyhez aztán a gép tárgyilagosságot kegyetlenségét, a szubjektivitás kiiktatását, a közömbösséget rendeli hozzá. Az „ítéletvégrehajtó” kamera „részvétlensége, tökéletes kívülállása folytán pusztító fegyverré változik; szenvtelen önkénye *nem elrendezi, hanem halomra lövi a megcélzott anyagot*”<sup>123</sup> Az elbeszélő azonban nem azonosul a gép-kamerával, hanem belülről akarja azt megismerni. Következésképpen, a regény „nem demonstrációja, hanem kritikai ábrázolása [...] egy módszernek”<sup>124</sup>

A *Film* ilyen irányú, a mű önreflexivitását hangsúlyozó olvasata későbbiekben is érvényesnek tekinthető, annak ellenére, hogy az efféle értelmezésekből épp az allegorizálás, elbeszélő ideológussal való azonosítása kopott ki. Nagyrészt az esetleges és elfelejtett vita mint kontextus teszi egy konkrét, akár személy szerint is megnevezhető hatalom *példázatává* Könczöl olvasatában azt a regényt, amelynek egyes későbbi, Könczöléhez hasonló olvasatai már nem látják a példázatot a regényben.

Agárdi és Könczöl vitájában két allegorizáló olvasat kerül szembe egymással. Ugyanannak a *diszkurzív formációnak*<sup>125</sup> a részei, mert igaz ugyan, hogy Könczöl a mű reflexivitását, öntükröző karakterét állítja szembe a realizmus normájával, és elutasítja a mű világnézeti számonkérhetőségét, azaz teoretikusan és politikailag is a hetvenes évek második felében jelentkező „új kritikához” (természetesen nem az amerikai iskolát, hanem a prózaforum kritikáját értve ez alatt) áll közelebb, ám mindennek ellenére, értelmezői stratégiája megegyezik a marxista világnézeti kritika allegorizáló gyakorlatával, amely a konkrét politikai-társadalmi szituációk vagy ideológiák, filozófiai rendszerek példázatainak tekinti a műveket. Könczöl a kortárs hatalmi rendszert bírálja a *Film* elbeszélőjének *példáján*, s ezzel a Mészöly-életmű olvasói körében létező vagy legalábbis feltételezett

---

121 uo.

122 Könczöl: „Körtani makettünk: Mészöly Miklós”, 18. o.

123 Könczöl: „Rendezés vagy végrehajtás?” 13. o. (Kiemelés az eredetiben.)

124 uo.

125 vö.: Michel Foucault: *A tudás archeológiája*, Budapest, 2001, Atlantisz, 29-100. o. (A 'formation discursive' Perczel István fordításában 'beszédképződmény'.)

politikai-ideológiai közösség egyetértésére számít, Agárdi pedig a marxista ideológiai kritika számára próbálja meg ugyanezt az életművet kisajátítani azzal, hogy a művek egy részében a marxista szempontból felvállalható, sőt esetleg dicséretes (vö.: túrt/támogatott) polgári humanizmus példáit mutatja ki. A Radnóti Sándor által tárgyalt megkülönböztetést idézve<sup>126</sup>: mindkét vitaszövegre a *heteronóm* irodalomfelfogás jellemző, amelyben a morális, társadalmi és politikai szempontok meghatározóak. Az önreflexivitás-normát képviselő *immanens-autonóm* irodalomfelfogás kritikái ezzel szemben általában lemondanak arról, hogy a művek allegorizálásával, (vagy bármilyen más módon) ideológiát vagy politikai intenciót tulajdonítsanak az adott műnek.

Az *Alakulások* és a *Film* körül lezajlott vita csupán egy kései példája annak a húsz-harminc éves kritikai és irodalomtudományi vitasorozatnak, amely a korszak mindenkor, világnézetileg problematikus művei körül zajlott. Az allegorizáló olvasatok konfliktusában zajlik le a “Mészöly” és az “Ottlik” nevek trópusává válásának folyamata, ám ez a folyamat az allegorikus olvasatoknak nem kedvező nyolcvanas és kilencvenes években az irodalomkritika perifériáira kerülve kultuszképződésként értelmeződik. Az allegorizáló olvasatok a legtöbb esetben az irodalomról való beszéd periférikus műfajaiba szorulnak.

Mészöly hatvanas években írt, parabolikusnak nevezett műveinek, a *Saulusnak*, a *Magasiskolának*, a *Jelentés öt egérről*nek, illetve az *Iskola a határon*nak a kritikái olyan kontextusban születtek, amelyben adott volt a példázatos regény konvenciója mind a magyar, mind az európai regényírásban. Meglehet, hogy egy immanens-autonóm irodalomfelfogás szempontjából illegitimnek tűnik az “elliptikus” parabola allegorizáló politikai redukciója, azonban a hatvanas évek példázatos regényei mindaddig irodalomtörténeti “karanténban” maradnak, amíg az allegorizáló-politikai olvasás történeti kontextusát a recepciótörténet mellékes szempontjának tekintjük.

A politikai cenzúra korszakában felértékelődik a parabolikus nyelv. Ha nem lehetséges a nyílt beszéd, akkor nagy teret kap a példázat elliptált hasonlítottját saját viszonyai alapján kiegészítő olvasó szerepe, Tandori Dezső például azok ellen ír, akik a század “irtóztató tapasztalatainak” modelljeként vagy saját életkörülményeikre vonatkoztatva olvassák az *Iskolát*.<sup>127</sup>

A példázatos olvasat gyakorlatát természetesen nemcsak a kvázi-ellenzéki interpretációk tartották fenn a hatvanas években. A marxista kritika is könnyen megtalálta a maga szerepét parabolikus művek értelmezésekor: a szó szerinti és az allegorikus jelentés közötti térben helyezkedett el, a didaxis közvetítőjeként. A példázat a realista kifejezésmód talán egyetlen említésre méltó alternatívája a korabeli marxista kritika értékrendszerében, az etikai és világnézeti tartalmat egyébként is allegorikus jelentésrögzítéssel körülhatároló kritikák saját olvasásmódjuk igazolására lelhettek ezekben a művekben. A parabolikus mű megelőlegezte a kritikus által később kimondott igazságot, így minél meghatározottabb, az ábrázolt történelmi korszakhoz minél szorosabban kötődő, azaz az elsődleges jelentésszinten minél “realistább” volt az adott mű, annál hatékonyabb volt a kritika az

126 vö.: Radnóti Sándor: *A piknik*, Budapest, 2000, Magvető Kiadó, 12-15. o.

127 Tandori Dezső: “A kimondható érzés, hogy mégis minden...” In: uő.: *A zsalu sarokvasa*, 173. Bodnár György: i.m. ”A *Saulus* képletének feloldása látszólag mindig könnyű volt, hiszen akkor született, amikor az egész magyar irodalom java része a történeti parabolához folyamodott korproblémák érvényes megfogalmazásáért.” (117.) Bodnár kiemeli, hogy a mű példázatos olvasata korszakhoz kötött: “Nem véletlenül igyekeztem hangsúlyozni, hogy a modern allegorikus jelentés felfedezése ebben a regényben a történelmi tudat függvénye.” (119.)

allegorikus jelentés meghatározásában, a figurativitás redukálásában. Az *Iskola a határon* a katonaiskola-modell primér jelentésszintjén konkrét történelmi ábrázolást, realista társadalomrajzot valósít meg, ezért a marxista világnézeti kritikának nem kell politikai támadástól tartania, hiszen a példázatos szinten kifejtett kritika csak a húszas évek Magyarországot érinti, amely „igen-igen közel [volt] a »tökéletes« hitleri mintájú fasizmusához”.<sup>128</sup> Ezzel szemben azok a művek, amelyek túl általánosak, időn-teren kívül helyezik el a cselekményt, s ezáltal nem előlegezik meg a kritikus olvasatában bekövetkező jelentésrögzítést, hamis, torzító példázatok lesznek, amint ezt *Az ablakmosó* kritikai megítélése is mutatja.<sup>129</sup> A példázatos műveket világnézeti kritika olvasataiban csupán az különbözteti meg a realista kifejezőmódú regényektől, hogy a világnézeti-morális tanulság levonása azokban már az 'olvasás előtt' megkezdődött.

Felmerülhet a gyanú, hogy az olyan műveket, mint a *Jelentés öt egérről*, a *Magasiskola*, *Az atléta halála*, a *Saulus*, a *G. A. Úr X-ben*, a *Kiközösítő*, az *Ötödik pecsét*, a *Tóték*, azért tartotta meg a kilencvenes évek irodalomtörténeti értelmezéseinek egy jelentős része a „példázatos próza” némiképp leértékelő, újraolvasásra semmiképp nem biztató kategóriájában, mert a marxista kritika hivatalos kánonjában és egy virtuális „ellenzéki” kánonban elnyert pozíciójukat egyaránt allegorizáló-politikai olvasatok támogatták.<sup>130</sup> Ezzel szemben az olyan műveket, mint az *Iskola a határon* vagy a *Film* képes kivonni e terhes kategória alól, mert példázatos olvasataik ellenére, (re)kanonizációjukban az autoreflexivitás-norma hatékonyabbnak bizonyult. A példázatos olvasat mégis elválaszthatatlanul kötődik az allegorizálás ellenében fellépő kritikai norma által kanonizált életművekhez, s ennek a nyomait láthatjuk Szegedy-Maszák Mihálynak az *Iskola a határon*ról írt tanulmányában, amelyben a regény öntükröző- és példázatos műként is értelmeződik, jóllehet a szöveg fogalomhasználata azt sejteti, hogy e két sajátosság egymással ellentétes értékítélet alá esik.<sup>131</sup>

A *Példázat a belső függetlenségről* című tanulmány<sup>132</sup> az allegorizáló olvasat és a reflektáló-ironikus olvasat nyolcvanas évek eleji „konfliktusát” demonstrálja. Szegedy-Maszák számos érvet felvonultat a regény öntükröző karaktere mellett: a kettős nézőpontú

128 Kéry László: „*Iskola a határon*. Ottlik Géza regénye”, in: *Élet és irodalom*, 1959 december 4., 9. o. Mindazonáltal az *Iskola*... sem mentesülhetett a világnézeti bírálattól. Első recepciós vitája (az ún. 'hátranézés-vita') a dekadens polgári világ ábrázolásának kérdéséről szólt, hogy ti. a műben alkalmazott belső nézőpont nem eléggé kritikus. (Hermann István: „A hátranézés irodalma” *ÉS*, 1960, június 24., 5-6. o.; Mihályi Gábor: „Nézzünk még egyszer hátra” *ÉS*, 1960, augusztus 5., 4. o.; Kéry László: „Hátranézés egy kritikára” *ÉS*, 1960 augusztus 12., 4. o.; Hermann István: „Hátranézés egy vitára” *ÉS*, 1960, szeptember 23., 3. o.; Koczás Sándor: „Realizmus vagy dekadencia. Egy vita epilógusa” *ÉS*, 1960 november 4., 1-2.o.)

129 vö.: Pándi Pál: 'A tagadás tagadása' in: *Élet és irodalom*, 1963 december 7.

130 vö.: Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, 93. o. „Egyes kritikai álláspontok a [parabolisztikus] forma korszerűtlenségére hivatkoznak, anakronisztikusnak ítélik, s elsősorban történelmi-politikai indokokkal magyarázzák az irodalmi példázat megjelenését, vagy éppen efféle célzatosság eszközének tekintik.” Thomka monográfiája felfogható a példázatosság általános leértékelődésének kritikájaként. Azon kevés tanulmányok egyike, amelyik nem elutasítja vagy marginalizálja, hanem a reflexivitás fogalma felől újraértelmezi a példázat-műfajt, retorikai szerkezetének vizsgálatába pedig a tér- és az idővonatkozások aspektusait vonja be. (lásd „A tényvilágban rejlő parabolisztikus fikció” című alfejezetet 92-97. o.)

131 Vö. Kálmán C. György recenziójának észrevételével: „Ez a dilemma [ti. öntükröző vs. példázatszerű] szemmel láthatóan alapvető fontosságú az elemző számára; mintha ezen múlna – úgy tetszik, számára ezen is múlik a mű értéke.” (”Meglepetések és hagyományok. Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*”, in: *Alföld*, 1995/11, 81. o.)

elbeszélés és az egymást korrigáló történetvariánsok elbizonytalanítják az olvasót a műjelentés egységességét illetően, továbbá a regény Velázquez *Las Meninas* című festményének szerepeltetésével, illetve a három művész-főszereplőjével saját megalkotottságát jelöli (86). Mindezek ellenére lehetséges példázatként olvasni a regényt, mert az öntükrözésnek pusztán az a funkciója, hogy *késleltesse* az allegorikus jelentéstulajdonítást (89), hiszen az egymást korrigáló történetek mégiscsak közös tapasztalatokat fejeznek ki: a belső függetlenség összetartó erejét a külső kiszolgáltatottság ellenében (91). Néhány oldallal később az *Iskola...* regényszerűsége megint a példázatoság rombolójaként tűnik fel (93) és emiatt az allegóriát legfeljebb többszörös, áttételes következtetésre lehet visszavezetni (92). A tanulmány utolsó oldalain, a regény értékszerkezetének elemzésekor mindazonáltal mégis kiderül, hogy mit példáz a regény:

Ha a regény világképében a belső függetlenség az érték, az erkölcsi érzék az értékhordozó, ám a végső értékalkotó transzcendens, akkor az időszerkezet és az elbeszélő helyzet bonyolultsága azt igyekszik kifejezésre juttatni, hogy pusztán a kegyelem kivételes állapotában világosodhat meg a lét valódi értelme. (101.)

A fenti idézetet és a tanulmány címét megkérdőjelezve a zárósorok végül azt erősítik meg, hogy a regénynek mégsincs „egyértelmű végkicsengése” (102).

A tanulmány értelmezésével arra szeretnék rámutatni, hogy az allegorizáló olvasatok és az öntükrözés egyaránt kanonizáló tényezője az *Iskola a határon*-nak. A fenti példában nem egy tanulmány önellentmondásáról van szó, hanem a nyolcvanas évek Ottlik-kritikájának egy részére jellemző feszültségről.

### ***Önreflexió, allegorikus olvasat és kultikus viszonyulás***

Ottlik-kultusról a nyolcvanas évek eleje óta, „Mészöly-legendáról” a nyolcvanas évek vége óta, Mészöly-kultusról pedig inkább a kilencvenes években beszélt a kritika.<sup>133</sup> Mindkét esetben a „tanítványok” hetvenes években fellépő írói csoportjára szokás hivatkozni, minthogy ebben az időszakban stabilizálódik a két szerző kanonikus pozíciója és irodalomtörténeti státusza, ekkorra datálhatók a műveik értelmezését hosszú távon meghatározó tanulmányok, s ekkor ruházzák fel a két szerzőt és művét a példaadás szerepével. Azok a szekunder irodalomba tartozó megszólalások, amelyek példának tekintik és ezáltal példává emelik a két szerzőt, a példázat retorikai szerkezetével a függetlenség, a szabadság, a meg-nem-alkuvás, az önelvűség és a befolyásolhatatlanság értékeit rendelik hozzá az „Ottlik” és a „Mészöly” nevekhez.

A két kultuszjelenség együttes vizsgálatát a példává emelt szerzők hasonló diszkurzív funkciója indokolja, az, hogy a hetvenes évek prózafordulatának kritikus- és írónemzedéke érvényesülési törekvései során mint úttörőkre, elődökre, mesterekre

132 Szegedy-Maszácz: „Példázat a belső függetlenségről” in: *Alföld*, 1982/10, 52-64. o. A tanulmányt a monográfiában megjelent változatából idézem, in: Szegedy-Maszácz: *i. m.*, 80-102. o.

133 Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András, Radnóti Sándor: 'Irodalmi kvartett' in: *Beszélő*, 1996/3, 112-113. Kulcsár Szabó Ernő: "Új(ra) olvasás: Szegedy-Maszácz Mihály: *Ottlik Géza*" in: *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 165-171, A kultusról: 166. o. Pályi András: 'Mészöly Miklós: *Sutting ezredes tündöklése*' in: *Kritika*, 1988/9, 33. Kulcsár-Szabó Zoltán: "A múltnál úgysem tudnak jobban hullámozni (A *Családáradás* javaslata a Mészöly-olvasásra)" in: uő: *Az olvasás lehetőségei*, JAK-Kijárat Kiadó, 1997, 187-193. Margócsy István: "Ottlik Géza: *Buda*", in: *Nagyon komoly játékok*, Pesti Szalon, 1996, 135-142.

tekinthetett rájuk. Mészöly és Ottlik helyenként a prózafordulat “ikercsillagaiként” ragyognak fel, egymás szimbolikus kiegészítőinek tűnnek: A szikár, férfias Mészölyt Esterházy “óta” atlétatrikóban, a *literary gentleman* Ottlikot pedig tweedzakóban képzelhetjük el, míg a mindkettőjükre jellemző aszketikus alkatot, az önfegyelmet, az előbbinél a “gimnasztika” az utóbbinál pedig a “csuklógyakorlat” kifejezések jelölhetik.<sup>134</sup> Természetesen számos különbség is van a két kultusz között, ezek közül a legfontosabb talán az, hogy míg az Ottlikról való beszéd esetében a kultikus megszólalások sokáig domináltak, addig Mészöly esetében a kultikus beszédmód, noha a hetvenes évek óta erősödik, véleményem szerint sohasem vált még dominánssá. Mindkét életmű recepciójában már a nyolcvanas évek elejétől jelentkezett a kultusztól való megtisztulás kritikai törekvése is, s ez a kilencvenes években felerősödve, jelentősen befolyásolta a szerzők utolsó regényeinek, a *Budának* és a *Családáradásnak* a megítélését.

A két életművet övező kultusz annak a hatvanas évek példázatos regényein edződött allegorizáló olvasásmódnak a továbbélését jelenti, amelyet az autoreflexivitás prózanormája érvénytelenített a nyolcvanas évekkel kezdődően. Az Ottlik- és Mészöly-recepció egyik figyelemreméltó jelensége, hogy az öntükrözés/autoreflexivitás prózanormája olyan életműveket kanonizált újra a nyolcvanas években, amelyeket a hatvanas-hetvenes években etikai és politikai szempontokat is érvényesítő, allegorizáló olvasásmódú defenzív kritika is kanonizált már. Ettől fogva (legalább) kettő, egymással vitában álló irodalomfelfogás alapján lehet érvelni a Mészöly- és az Ottlik-életmű mellett. Az autoreflexivitás normáját kidolgozó kritika a *Filmet vagy az Alakulásokat*, majd a *Megbocsátást* helyezi a Mészöly-életmű középpontjába, az *Iskolában* az “elbeszélés nehézségeinek” prózapoétikai problematikáját vizsgálja, a példázatosság megítélésében viszont a legtöbb esetben bizonytalan. Az allegorizáló kritika ezzel szemben a két író etikai-politikai magatartását helyezi értelmezéseinek középpontjába, a szuverenitás, a hatalomtól való függetlenség közösségi példázataiként olvassa az életműveket, ám nehezen szembesül például a Mészöly-életmű változékonyságával, és tanácstalan a *Megbocsátás*, a *Családáradás* és más olyan művek megítélésekor, ahol a kultúrpolitikai közeg tételezése már nehezen indokolható szempont.

Dávidházi Péter a ”jóhiszemű kívülállás” magatartását ajánlja az irodalmi kultuszok vizsgálóinak. Szinte kortárs anyagról lévén szó, a teljes kívülállás nyilvánvalóan nem elérhető, szeretném azonban mindjárt az elején hangsúlyozni, hogy egyik olvasási módot sem tartom illegitimnek.

Az allegorizáló olvasásmód a nyolcvanas-kilencvenes években fokozatosan kiszorul az irodalomról való beszéd periférikus vagy periférikussá váló műfajaiba. A barátok és pályatársak által írt, alkalmi kiadványokban megjelenő személyes visszaemlékezések, ünnepi köszöntések, egy Mészöly és Szekszárd kapcsolatát vizsgáló helytörténeti monográfia vagy egy Ottlikról írt, szellemtörténeti koncepcióra alapuló népszerűsítő életrajz esetében nem nehéz az irodalmi kultuszok nyelvhasználatára jellemző cáfolhatatlan/igazolhatatlan kijelentéseket találni:

---

134 vö.: Esterházy Péter: “Zakóink legtitkosabb szerkezete”, Elhangzott a Magyar Televízió *Stúdió* ’82 c. műsorában. Írott formában l.: uő.: *Írások*, Magvető, Budapest, 1994, 39-43., 42. Ambrus Lajos: “»Az ütött résen tovább«” in: Alexa Károly–Szörényi László (szerk.): “*Tagjai vagyunk egymásnak*” – a *Tarzsusi szavaival* köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai, Szépirodalmi, Budapest, 1991, 56.



[...] Mészöly Miklós ezerévek óta itthon van ezen a tájon, ahol a gálicos tókesorokra neszek karcolódnak, s a kötélgubanc gyökerű fák beszélni is tudnak.<sup>135</sup>

Ottlik tehát – paradoxon következik – már akkor a katonaiskola regényének lehetséges írója volt, amikor még be sem adták a cőgerájba.<sup>136</sup>

Mindazonáltal az efféle tipikusan kultuszképző műfajok alapos félreértését jelentené, ha valamiféle ördögűző szemlélettel, a kultuszkutatás „rokonszenvező kívülállását” feladva, úgy gondolnánk, hogy az *ezekben* a művekben megfogalmazódó Ottlik- és Mészöly-példázatok veszélyeztetik az életművek irodalomtörténeti megítélését.<sup>137</sup> Ottlik és Mészöly „függetlenségét”, szuverenitását ezek az írások impresszionista stílusban, metaforákban fejezik ki, de allegorizáló olvasatuk éppúgy a korszak „passzív rezisztenciájának” közös tapasztalatát eleveníti fel, mint helyenként a kritika fősodrába tartozó írások. Lengyel Balázs esszéje szerint az *Iskola...* „nem irányregény, [...] nem ilyen-olyan társadalmi visszasságok ellen íródott”, hanem:

Más a lényeg itt. Sokkal többről van szó, arról, hogy a nem élni való életet, a víz alatti létet hogyan lehet kibírni. Hogyan lehet abban is, ott is felfedezni, hogy van egy függetlenített belső világunk, amely ezt bárhol, a dresszúra kellős közepén vagy *rácsok között, a börtöncellában* is érzékelni tudja.<sup>138</sup>

A kultikus nyelvhasználat elterjedésével egy időben jelenik meg a kritikában a politikai-allegorizáló olvasatok és a kultikus beszéd kirekesztésének törekvése is, s kialakulnak a kultikus beszédetől való „megtisztulás” stratégiái. Kulcsár Szabó Ernő 1982-es tanulmányából idézek:

Ottlik, Mészöly vagy Csoóri műveinek szabályszerűen rajzolható ki egy-egy olyan értelmezésvonulata a mai kritikában, amelyben a jelentéssík morális összetevői szükségszerűen hangsúlyossá válnak – a poétikai-irodalmi megalkotottság rovására. Ennek az egyébként mélyen indokolható (de az irodalmiság határait ismét kitágító) eljárásnak az a veszélye, hogy a szerzői életmű értékei csak részint vezetnek vissza esztétikai tartományokra, s az átetizált értéklátás a halványabb produkciót is elismerésben részesíti.<sup>139</sup>

A kultusz veszélyezteti az új kritikai gyakorlatot, mivel a kitüntetett író személyéről tett kijelentéseiben az etikai-politikai szempontot csempészi vissza mű értékelésének esztétikai (értsd: az önreflexivitás-normán alapuló) szempontjai közé, azaz hitelteleníti a

---

135 Vadas Ferenc: *Mészöly Miklós és a szülőváros*, Művészetek Háza, Szekszárd, 1996, 7. o.

136 Kelecsényi László: *A szabadság enyhe mámora. Ottlik Géza életei*, Magvető, Budapest, 2000, 11.

137 Jóllehet, Kelecsényi könyve félreismeri saját műfaját, az utolsó két fejezet (260-299.) pamflet-modorban utasítja el mindazokat a kritikákat, amelyek szóvá merik tenni a *Buda* hiányosságait.

138 Lengyel Balázs: „Az *Iskola a határon*” (1988), in: uő.: *Visszatérés*, Jelenkor, Pécs, 1999, 7-15, 9. (Kiemelés tőlem – Sz. D.)

139 Kulcsár-Szabó Ernő: „Az irodalmi műalkotás kérdései a hetvenes években” in: uő.: *Műalkotás – szöveg – hatás*, Magvető, Budapest, 1987, 509.

kanonikus választások megfontolásait, amikor ugyanazokat a szerzőket nem műveik alapján, hanem példaadó morális vagy politikai magatartásuk alapján értékeli fel. Az új kritikai diszkurzus kultusztól való ön-megtisztításában az etikai-világnézeti értékelő szempont és az allegorizáló olvasás diszkurzív kizárásának törekvését ismerhetjük fel, nem függetlenül a szerzőközpontú irodalomértelmezés bírálatától. Kulcsár Szabó Szegedy-Maszák monográfiáját méltató írásában kiemeli, hogy milyen nehézségekkel jár a kultusztárgy megtisztításának feladata, azaz a mű esztétikai-irodalmi értékeinek kimutatása a mű kulturális-kultikus túlértékelésének kritikájaként. “[...] hiteles irodalmi értelmezésre ilyen helyzetekben csak akkor van mód, ha a kultuszképződés indítékairól biztonsággal leválaszthatók az irodalmon kívüliek.”<sup>140</sup>

A nyolcvanas és kilencvenes évekbeli, az autoreflexivitás prózanormáját kidolgozó kritikákban is megjelennek olyan kultikusnak tekinthető kijelentések<sup>141</sup> ám ezek nem az életmű allegorizáló olvasásán alapulnak. A Mészöly- és az Ottlik-recepció ilyen jellegű cáfolhatatlan kijelentéseiben az “öntükrözés” kifejezés úgyszólván varázsszóvá válik. Az öntükröző mű ebben az értelmezésben olyan formai és jelentéstani *totalitást* jelöl, amit nemcsak hogy az allegorikus értelmezés nem redukálhat valamilyen profán politikai jelentéstulajdonítással, de amelyet *bármilyen* más értelmezés is megsértene. A műimmanencia kritikai sérthetlenségét képviselő kultikus kijelentések a nyolcvanas évek Ottlik-szakirodalmában gyakoriak.

A katonaiskola kisdíákjainak kommunikációjára a félszavak, a gesztusok, az elharapott mondatok, a rövidített káromkodások jellemzőek. A regény későbbi időszakájában, az egész életre kiterjedő “nagyvakáció” idején is megmarad ez az elliptikus nyelvhasználat az időközben felnőtt szereplők között, s a félszavak mögötti kimondatlan jelentések nemhogy elkoptak volna, de felerősödtek. A regénynek ez a jellegzetessége lehetőséget ad egy olyan paradox értelmezés-felfogásra, amely az egyetlen autentikus hozzászólást az *elhallgatásban* véli megvalósíthatónak. Az Ottlik-kultusz egyik legemlékezetesebb rituális eseményét, Esterházy *Iskola*-másolatát kommentáló szövegében írja Balassa Péter a következőket:

[Esterházy másolata] az eddigi legpontosabb analízis [az *Iskoláról*] (valóban, a szóról szóra másolásnál pontosabb elemzés nem lehetséges, még ha ez maga elemzési lehetetlenség is), továbbá a leglátványosabb, a legnépesebben beszédes értelmezés a műről. Az Ottlik-regény elemzői és olvasói nyilván nem egyszer érezték ellenállhatatlan vágyat, hogy róla beszélve és írva, az egészet odamásolják a papírjukra, [...] Érezték továbbá, hogy ezen kívül legfeljebb vele hallgatni lehet,

---

140 Kulcsár Szabó Ernő: „Új(ra) olvasás. Szegedy-Maszák Mihály: *Ottlik Géza*” in: uő.: *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998, 166.

141 Azaz cáfolhatatlan és igazolhatatlan kijelentések. A cáfolhatatlanság/igazolhatatlanság kritériumának kérdése felvet egy módszertani problémát. Milyen diszkurzivitás alapján tekinthetjük egy másik diszkurzus kijelentését (énoncé) igazolhatatlannak? Ez a kérdés voltaképpen a “(jó)hiszemű” kívülállás kérdése, csak a másik oldalról, a kívülállás *létrehozásának* oldaláról. Valószínűleg minden empirikus-történeti kultusz kutatásnak szembe kell néznie azzal a jelenséggel, hogy egy adott kijelentést csak bizonyos dekontextualizálás árán tekinthetünk kultikusnak, míg a kultikus kijelentést körülölelő “archívum” feltárása ahhoz vezet, hogy a kultusz távolságtartó kritikájából a kultusz (részleges, történeti érvényű) igazolása lesz. Dávidházi ezirányú kérdésfelvetését és válaszát lásd: *i. m.*, 27. o.

mélyen, nyugodtan, derűs szabadsággal. És elcsöndesedni. [...] mert amiben minden megvan, arról mit lehet még mondani. Beszéljen ő...<sup>142</sup>

Jókai kapcsán Szilasi László számolt be a kultikus nyelvhasználat azon gyakori toposzáról, miszerint egy mű saját magának a legjobb értelmezője, a szakirodalom jobban tenné, ha elhallgatna, úgysem tudja megközelíteni azt a teljességet, amit a mű önmagában képvisel és önmaga által kifejez.<sup>143</sup> Egy sajátos fordulattal helyenként ebbe az irányba, a “kritikusi fegyverletétel”, a “saruoldás”<sup>144</sup> pátoszának irányába terelődik az autoreflexív regény prózapoétikai és esztétikai terminusának értelmezése. Az “öntükrözés” ezekben a kijelentésekben nem a reflektív-ironikus megkettőződésre utal, hanem a mű által helyreállított szimbolikus totalitásra, magasabb rendű egységre. Károlyi Csaba “A csodák természete. (Az Ottlik-érzet)” című szövegében így ír:

Az Ottlik-érzetet nem egyszerűen azért nehéz megragadni, *mert szánalmas lenne »saját szavakkal« megfogalmazni ugyanazt, ami az elbeszélésben jobban meg van írva*, hanem azért is, mert ez az érzet magában az Ottlik-prózában sincs kifejtve [...] Az elemzés maximum a leírt elbeszélő szöveg kvázi-körülírására képes, miközben ez az elemzett szöveg ugyancsak kvázi-körülírása, megközelítése annak a belső hangnak, ami a papíron rejtőzik.<sup>145</sup>

Máig általános szakirodalmi egyetértés van afelől, hogy a hetvenes években az Esterházy, Nádas, Hajnóczy és mások nevével fémjelzett próza legfontosabb újítása az elbeszélés hogyanjára való rákérdezés volt, a forma problémaként való érzékelése, a nyelvi reprezentáció szerepének radikális megváltozása. Ugyanakkor poétikailag ebben volt legjobban megragadható az eltérés az addigi realista nyelvfelfogáson alapuló regényekhez képest. Ezzel magyarázható, hogy az *Iskola...* értelmezései felértékelik, helyenként pedig úgyszólván szakralizálják a reflexivitást, az öntükröző karaktert, minthogy ez az a jellegzetesség, amivel a hetvenes évek írói csoportja utódként vagy tanítványként kapcsolódhatott az Ottlik-regény poétikájához, s ugyanakkor ez az az egyedi vonás, ami képes volt folytonosságot teremteni a Kosztolányi-hagyománnyal. Ilyen tét forog kockán, mikor Balassa egy nyolcvanas tanulmányában kultikus retorikába ágyazva beszél az *Iskoláról*, mint öntükröző regényről. “[A] regényről legfőljebb a regényíró, sőt voltaképpen csak maga a regény tud beszélni, [s ez] a regény szövegében egyáltalán nem elvként, hanem anyagi-szerkezeti elemként van jelen: a regény önmagát tükrözi, önmagában.”<sup>146</sup>

---

142 Balassa Péter: “Egy regény mint gobelin” In: *Új Symposion*, 1982/9, 341-343. o., 343. o.

143 “Az irodalomtörténet mint »bonczoló kés« alkalmatlan a selyemgubó felfejtésére, ha ugyanis a diszkurzív logika nem alkalmas, ha a mű maga [...] szebben beszél, jobban interpretál, akkor a tudomány felesleges, belső logikája szerint *el kellene hallgatnia*, hiszen tevékenysége megöli az élő organizmust, a kés a boncmesteré és nem a sebészé.” Szilasi László: “A Jókai-szakirodalom kultikus paradigmája”, 39. o.

144 vö.: Dávidházi: *Hunyt mesterünk*, 7-10. o.

145 vö.: Károlyi Csaba: “A csodák természete. (Az Ottlik-érzet)” In: uő.: *Ellakni, elnézelődni*, 20. o. (Kiemelés tőlem – Sz. D.)

146 Balassa Péter: “Az végeknél” In: uő.: *A színeváltozás*, 267. o.

Az öntükrözés eredetileg poétikai kategóriáját felmagasztosító olvasatokkal szemben az *Iskola...* allegorizáló-kultikus olvasataiban a “elhallgatás” toposza nem az értelmező nyelvének a mű világától való elválasztottságaként jelenik meg, hanem az olvasónak a művel való közösségeként, *velehallgatásként*, a műben való részvételeként jelentkezik, sőt, a (kimeríthetetlen szentségekből való) *részesülés* kvázi-szagrális viszonyulását is magába foglalhatja.

Az efféle jelentéstulajdonítások során létrejövő szerző diszkurzív funkciókat betöltő trópusá válik, a kutatás szempontjából pedig félrevezető lenne annak firtatása, hogy mennyiben tükrözi ez a szerep az életrajzi szerző valós szándékait.<sup>147</sup> Mindenesetre tanulságos azt a mechanizmust megvizsgálni, amikor a kritika a szerepektől elvárt teljesítményeket számonkéri az életműveken. Ezek a mechanizmusok Ottlik és Mészöly utolsóként megjelent könyveinek, a *Budának* és a *Családáradásnak* a fogadtatásakor váltak igazából láthatóakká. Mindkét esetben olyan elvárásokkal szembesítették a műveket, melyeknek azok nem tudtak megfelelni. A *Családáradás* esetében a kritika egy jelentős része nagyregényt várt, úgymond, főművet. Ennek az elvárásnak a hátterében a rövidprózai műfajok alulértékelése, az epikai műfajok hierarchiája áll. A családtörténeti nagyregény elvárását minden bizonnyal erősítette a “Pannon-történetek” (*Megbocsátás, Volt egyszer egy Közép-Európa*, stb.) kritikai fogadtatásában megjelenő Márquez-Mészöly párhuzam is.<sup>148</sup> A nyolcvanas években szinte kizárólag novelláskötetekkel jelentkező Mészölynek viszont sohasem sikerült teljesen leküzdenie a példaértékű író-szerepnek támasztott elvárásokat, mindvégig normasértő maradt, (a példaértékű szerző nem követi a műfaji kánont), s a beteljesíthetetlen elvárások feszültsége érezhető azokban a kritikákban is, amelyek a *Családáradás* állítólagos műfaji besorolhatatlanságában (vö.: ’beszély’) látják a legfőbb problémát.

A *Családáradás* és a *Buda* hiányosságait hangsúlyozó kritikákban<sup>149</sup> számos közös elem található. Felróják a regények széttartó szerkezetét, formátlanságát, és noha mindkét regény esetében elismerik a stílus “veretességét”, az egyes részleteknek a szerző “nagyságrendjét” igazoló gazdagságát, mindazonáltal a *Buda* az *Iskola...* erőtlen ismétlésének tűnik, a *Családáradás* pedig a “beszédmód folytathatatlanságát, anakronizmusát”<sup>150</sup> bizonyítja, és a soha meg nem írt közép-európai “tabló” vagy “freskó” újabb sikertelen megírási kísérletének bizonyul. A két regény bírálataiban a kritikus

---

147 Margócsy István Petőfi-könyve ugyanakkor nagyon is megfontolandó szempontokat nyújtana egy ilyen irányú kutatáshoz. Értelmezésében a szerző (nem autonóm módon kialakítja, hanem) választ a romantikus toposzkészlet által felkínált szerepek közül. Lásd: “Petőfi szerepdilemmái”, in: uő.: *Petőfi Sándor*, Korona Kiadó, Budapest, 1999, 75-134. o.

148 A Mészöly-esszéek García Márquez-utalásai, hasonlóképpen, mint a Camus-hasonlat esetében a “Világosság romantikája”, megerősítik a kritikát a komparatív szempont alkalmazásában. Egyik legfontosabb García Márquez-utalás lásd: “Céline ürügyén” In: *Érintések*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 47-56. o., 48. o.

149 Bán Zoltán András: “Nincs meg semmi. Ottlik Géza: *Buda*” és “A retorika vízjele. Mészöly Miklós: *Családáradás*”, in: uő.: *Az elme szabad állat*, Magvető, Budapest, 2000, 164-170. o. és 176-184. o.; Margócsy István: “Ottlik Géza: *Buda*”, in: uő.: *Nagyon komoly játékok*, Pesti Szalon, Budapest, 1996, 135-142. o.; Grendel Lajos: *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózájáról*, Kalligram, Pozsony, 2001, a *Családáradásról*: 65-73. o. A *Családáradás* első kritikáiról lásd: Szilasi László: “Pleonazmus: a vízjel retorikája” in: Hárs Endre-Szilasi László: *Lassú olvasás*, (deKON-könyvek, 7.) JATE-Ictus, Szeged, 1996, 142-163. o. A *Buda* fogadtatásához ajánlanám még Kelecsényi említett életrajzában utolsó fejezetét, ám a szöveg sajnos túlságosan egyoldalú, továbbá előítéletes a kortárs kritikai folyamatok vonatkozásában, így inkább félretájékoztató, mintsem tájékoztató.

pozíciót több esetben a kultusz elutasítása jelöli ki. A kultusztól való megtisztulás törekvésében ugyanakkor a szövegek nem mondanak le a szerző nagyságának képzetéről, hanem inkább megerősítik azt, mivel a “gyenge ismételés” érvével az *Iskola...* vagy a *Megbocsátás* stb. hajdanvolt nagyságát képezik újra. Dávidházi Péter hívja fel a figyelmet arra, hogy a demitizálás vagy a bálványdöntés a kultuszképződés szerves része.<sup>151</sup> A kultusztól való megtisztulás, éppúgy, mint az allegorizáló olvasatok diszkurzív kizárása, a “talált tárgy megtisztítása”-nak értelmében érthető igénye nyolcvanas és a kilencvenes évek kritikáinak, ám a regények példázatos olvashatóságának történeti megértéséhez ez a törekvés nem, vagy csak nagyon kevésbé segít hozzá.

---

150 Bombitz Attila: “Akiről tudunk, akit sohase láttunk. Esterházy Péter: *Harmonia Caelestis*”, in: *Új forrás*, 2001/5, 79. o.

151 Dávidházi: *i.m.*, 217-218. o.

## SAULUS

### A. A Saulus és a Camus-olvasás

#### 1. A metonimikus elbeszélőrend provokációja

„Miért, mondja, miért lőtt egy földön fekvő testre?”<sup>152</sup> A *Saulus* egyik, *A közöny*ből származó mottója arra a jelenetre utal, amikor a vizsgálóbíró elkeseredetten és hiába próbálja megérteni Meursault gyilkosságának lélektani motivációit. Kérdése egész pontosan arra vonatkozik, hogy az első lövés után, amely már leterítette az arabot, miért lőtt még négyszer a testre. A vizsgálóbíró ebből (meg abból, hogy Meursault nem hisz Istenben és nem mutatott fájdalmat anyja halálakor) Meursault mélységes amorálisára következtet, eljátssza az okok és következmények rekonstruálható logikájában bízó olvasó paródiáját.<sup>153</sup> A vizsgálóbírónál esetleg meggyőzőbb válaszokat kereső olvasó sem fordulhat máshoz, mint amivel Meursault magyarázza tettét: égette szemét a nap, a sós izzadság a szemébe folyt.<sup>154</sup> Ha a mottó arra szólít fel, hogy találjunk kapcsolatot, közös nevezőt a forrásmű és az idéző mű között, amire pont ez a sor hívja fel a figyelmet, akkor nem gondolhatunk másra, minthogy mindkét regény elutasítja az emberi cselekvések motivációinak, okainak magyarázatát.

Az *action gratuite* Camus-nél megkérdőjelezi az elbeszélés metonimikus rendjét. A klasszikus formafegyelemmel szerkesztett regény közepén (a 11-ből a hatodik fejezetben) leírt, azaz a fordulóponton való elhelyezéssel is kiemelt gyilkosság marad megnyugtató megokolás nélkül. Meursault sorsát meghatározó, és voltaképpen egyetlen szóra érdemes tette. A pszichológiai és társadalmi indokoltóság elutasítása a francia analitikus regényhagyomány, a lélektani realizmus provokálása. Nem föltétlen antipszichológia, hanem egy másik pszichológia elismerése – a lelki működések más racionalitásnak engedelmeskednek. A francia próza történetében Gide-re, vagy akár Stendhalra (gondoljunk Julien Sorel gyilkosságára) vezethető vissza az *action gratuite*, ám Camus esetében ezt a második világháború idején Franciaországban népszerűvé lett amerikai próza, Steinbeck, Faulkner és különösen Hemingway hatásának szokás betudni. A behaviourizmus, az ösztönös, nem kifejtett viselkedés, a cselekvések, érzelmek, tünetek, felszíni jelek mutatása azok elemző elbeszélése helyett (vö. *showing* vs. *telling*), a francia analitikus hagyományhoz képest nyersnek, barbárnak is tűnt sokak szemében. A *Közöny* esetében ezt a benyomást az addig „irodalom alatti”-nak számító *passé composé* élőbeszédszerűség benyomását keltő, retorikailag „lefelé” stilizáló hatása is erősítette. A *Közöny* főszereplőjének nincs áttekintése az őt érintő folyamatokról, például a saját tárgyalásáról. „Meursault-nak még a »gondolatai« sem adódnak

---

152 Albert Camus: *Közöny*, ford. Gyergyai Albert, In: *Albert Camus regényei*, Európa, 1970, 54.

153 John Atherton, *Americans in Paris*. 1933, November. William Faulkner's *Sanctuary* is translated with a Preface by André Malraux In: Denis Hollier (ed.) *A New History of French Literature*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., London, 1989. 908-914. 913.

154 Camus: *Közöny*, I.m., 50.

össze »gondolkodássá«, hanem megmaradnak elszigetelt és pillanatnyi benyomásoknak, amelyeket bizonyos távolból szemlél. Ahhoz, hogy az elidegenedettség hatását keltse, Camus Hemingway-i technikát használ: az elbeszélés pillanatnyi észrevételekre korlátozódik, akárha egy film kockái olyan lassan gördülnének le, hogy láthatóvá válna a kockákat elválasztó keret is.<sup>155</sup>

Atherton leírása (nem számítva a filmes hasonlatot) Sartre sokat idézett *Közöny*-kritikájának stilisztikai elemzését visszhangozza. Sartre a *Közöny* „amerikai módszerű” mondatait az abszurd nyelvi megjelenési formájaként azonosította, sziget-mondatoknak nevezte, a mondatok közeiben „a világ ütemesen, lüktetésszerűen semmisül meg és születik ujja”.<sup>156</sup> Mészöly Sartre racionalizmusát korláatosnak tartja Camus megértésében, (felteszem azért is, mert Sartre kijelenti, „szeretem az Idegen stílusát, de nem szeretem metafizikáját”<sup>157</sup>), ugyanakkor Camus mondatainak mészölyi leírása Sartre-ot követi. Sajátos módon Mészöly épp Camus mondatfűzésének Sartre-ra támaszkodó elemzésében mutatja ki, hogy a Camus-mondat írói szépszise hitelesebb, mint a filozófia (értsd: pl. Sartre) bizalma a totális megértés lehetőségében. Ennél a kissé összetett és ironikus vitaszituációnál azonban fontosabb, hogy a camus-i epikában milyen megismeréskritikai lehetőséget lát Mészöly: Ahogy a filozófia az összefüggő logikában, úgy a történelem az összefüggő epikában bíz, ezzel szemben

Camus nem adja ilyen „olcsón” – helyette a részek önértékű, mozgalmas autonómiájába húzódik vissza. Grammatikai bizalmatlansággal kezel minden kapcsolathálózatot, a részekét éppúgy, mint azokon belül az egyes jelzéseket. Ugyanígy: a gondolati egységek logikai önértékét világosan megalapozza ugyan, de nem hiszi róluk, hogy epikus, okozati-logikus összefüggésük a totális megértés cáfolhatatlan építményrendszerét tudja létrehozni. Mindez pedig csak igen fegyelmezett, óvatos szövegáramlást engedélyez.<sup>158</sup>

A metonimikus rend megkérdőjelezése a modern európai próza számos mesteréhez köthető, ebben Camus vagy a *Közöny* nem tekinthető valamiféle korszakos újítónak. Mészöly azonban az ő műveinek értelmezése segítette a saját poétikai gyakorlatának körvonalazásában.

Láttuk, Meursault tettének rejtélye a motivált narráció provokációja. Mészöly műveiben annál nagyobb jelentőséget kap a központi rejtély, minél inkább eltávolodik az adott mű a metonimikus elbeszélés rendjétől. *Az atléta halálában* a halál ténye adott: Hildi

---

155 Atherton, i. m., 913. „Even his 'thoughts' do not add up to 'thinking', but remain isolated impressions of the moment that he observes from a distance. To produce this effect of estrangement, Camus applies a Hemingway technique: narration is reduced to instant-long notations as if the frames of a movie film had been run through slowly enough for the cuts between frames to appear.”

156 „... chaque phrase est un présent. Mais non pas un présent qui indécis qui fait tache et se prolonge un peut sur le présent qui le suit. La phrase est nette, sans bavures, fermée sur soi; elle est séparée de la phrase suivante par un néant, comme l'instant de Descartes est séparé de l'instant qui le suit. Entre chaque phrase et la suivante le monde s'anéantit et renaît : la parole, dès qu'elle s'élève, est une création ex nihilo, une phrase de l'étranger, c'est une île. Et nous cascadons de phrase en phrase, de néant en néant. C'est pour accentuer la solitude de chaque unité phrastique que M. Camus a choisi de faire son récit au passé composé” Jean-Paul Sartre, *Situations, I*, Paris, 1947, 117. Magyarul: Sartre, *Az Idegen magyarázata* = *Uő, Mi az irodalom?* 189, 191.

157 Hasonlóképp bírálta Sartre korábban Hemingwayt, Dos Passost és Faulkner-t. vö.: Jacques Deguy, *Sartre, une écriture critique*, 95.

158 Mészöly, *A világosság romantikája* = *A pille magánya*, 2006, 165.

múltrekonstrukciója során fel kellene kutatni az okokat, és mire a regény végére a halál helyszínéhez érünk a rekurzív történetben, megnyugtató válaszokat kellene kapnunk. Ám az orvosi magyarázatnál (szívgörcs), már ott is nagyobb hangsúlyt és nehezen értelmezhető szimbolikus jelentést kap egy szétroncsolt, a környéken egyébként nem honos gyapjas lepke tetemének maradéka, amit Bálint arca mellett találnak. A *Film* központi rejtélyéről később lesz szó.

A *Saulusban* az Újszövetség hypotextusa által adott az esemény, amelyet a regény során meg kellene értenünk. Hogyan lesz Saulból, a Krisztus-követők elszánt üldözőjéből Pál a damaszkuszi úton? Csakhogy már magának a kérdésnek az értelme is megkérdőjeleződik. Nemcsak azért, mert a regény megszakad és nem mutatja be, mi is történt a damaszkuszi úton, hanem mert hiányzik belőle az a célra tartás, telosz, ami alapján magától értetődően az *Apostolok Cselekedetei* által szavatolt irányba lehetne kiegészíteni, meghosszabbítani a történetet. A „pálfordulás” roppant nagy hagyományú mesternarratívájának felfüggesztése jelentős teljesítménye a regénynek. A könyvet becsukva úgy hagyjuk magára Saulust, hogy bármi megeshet vele, az is, hogy Pál lesz belőle, az is, hogy nem. A Mészöly-regény elemzői rámutattak már, hogy az *Étranger*-vel egyik közös vonása a központi esemény racionális magyarázatának hiánya, és különbségeik ellenére ebben a tekintetben a főhősök hasonlítanak egymásra. „Mészöly Saulusa természetesen sokkal intellektuálisabb figura, mint Camus főhőse; ennek ellenére, vagy éppen ezért gyakran éppoly kevésbé tudja megmagyarázni saját döntéseit és reakcióit mint emez.”<sup>159</sup>

A metonimikus elbeszélő rend provokációjához fenn kell tartani a megmagyarázhatóság látszatát. Az olvasó akkor kezd el nyomozni, ha vannak a regényeknek olyan jelei, amelyek erre biztatják. Ez az *Étranger*-ben maga a feszes, szabályosan felépített struktúra: előtörténet – bűneset – tárgyalás, (egy ilyen racionálisan felépített regényben bizonyára minden racionális). Ilyenek az analepszisek<sup>160</sup> és előjelek, Meursault szokatlan viselkedése, furcsa kommunikációja és egyedi értékrendje, amelyek eleve gyanúsak, utólag pedig beépülnek a vizsgálóbíró vádpontjainak és bizonyítékainak rendszerébe. A *Saulusban* magának a hypotextusnak van hasonló hatása – úgy véljük, „tudjuk” ki lesz Saulusból – továbbá ilyenek a jelek, a példázatok, az álmok, amelyek közül nem egy Krisztus-allegóriaként értelmezhető (halászat, elveszett anyajuh), és úgy tűnik, a megtérésre utalnak.

## 2. A Camus-i és a mészölyi leírás

A leíró részek az értelemösszefüggések réseiben, az elbeszélés ellipsziseinek, hiányainak következtében kapnak nagyobb szerepet. Kifejtetlen motivációk metaforáiként, hasonlataiként, lelki- vagy tudatállapotok vizuális projekcióiként kezd rájuk tekinteni az olvasó. Felfoghatók az elbeszélés funkciócsökkenésének korrelátumaiként.

Ha a leíró részekre figyelmesen olvassuk a *Közönyt*, különösen az említett hatodik fejezetet, amely a gyilkosság közvetlen előzményeit mondja el, akkor feltűnik a diszkrepancia az elbeszélés egésze, illetve a napra vonatkozó leíró mondatok között. Meursault tárgyilagos, némileg közömbös hangon mondja el a krimibe illő eseménysort: verekednek a három

---

159 Angyalosi, 2015, 94.

160 Genette, *Figures III*, 90.



arabbal, Raymond-t megkéselik, később visszamennek, Raymond odaadja a fegyvert Meursault-nak, másodszorra elkerülik az összecsapást, Meursault aztán harmadszor is találkozik a parton heverésző arabbal, akkor is elkerülhetné, de lelövi. Eközben egy sor információval „adós marad”. Miért vállalt kockázatot Raymond szerelmi bosszú-ügyében, akit alig ismert? Miért fogadta el a fegyvert? Miért lépett közelebb az arabhoz, amikor ki is kerülhetett volna? Mi oka volt lelőni? Azután a már ismert kérdés: Miért lőtt még négyszer? Összességében: miért keveredett bele szórakozott fatalizmussal ebbe a számára közömbös históriába? A fejezetben a szöveg rövidmondatos, képkockáról-képkockára haladó elbeszélésének higgadt stílusát megszakítják a nap hevességét ecsetelő, erősen figuratív, expresszív leíró mondatok.

Maradok vagy mozdulok, tulajdonképpen mindegy volt most. Egy perc múlva fogtam magam, visszatértem a tengerpartra, s folytattam a sétálást. (188)

A következő sorokban:

Mindenütt s megint ugyanaz a bíborszínű harsogás. A homokon csakúgy lihegett a tenger, a sok apró hullámnak gyors és fullatag lélegzetével. (188)

Kicsit későbbi példa:

Már azt hittem, az egésznek vége, s úgy jöttem ide, hogy nem is gondoltam erre a históriára. (189)

Néhány sorral lejjebb:

Legalább két óra óta a nap nem haladt előre, legalább két órája, hogy horgonyt vetett egy forró fémóceánban. (189)<sup>161</sup>

Mintha „le volna tiltva” Meursault alakjának figurációja, s mintha csak a „nap” és a „tenger” tenorjaira (I. A. Richards) épülhetne trópus. A szereplő jellemzői áttevődnek a környezetre: nem Meursault, hanem a tenger „liheg” a napon „fullatag lélegzettel” (188.), nem neki, hanem a tengernek „sűrű és lángoló a lehelete” (190.) A Nap és a tenger megszemélyesítései részben visszafordíthatók Meursault hasonlataivá (pl. így: „Meursault lassan és nehezen lélegzett, ahogyan a hullámok mossák a partot.”) Mintha a magára vonatkozó közlései korlátozottsága miatt a tájelemekre vonatkozó leírásai „súgnák meg” róla az igazat, a lényegét. Közben a külső tárgyakhoz rögzített figuratív szint felülírja a tárgyilagos én-elbeszélést. Ezt mondja magáról:

Egyforma, nyugodt léptekkel közeledtünk az arabok felé. (185.)

Közben jelzi, hogy megváltozott az érzékelése:

Az izzó homokot mostan már szinte vörösnek láttam. (185.)

---

161 „Il y avait déjà deux heures, que la journée n'avancait plus, qu'elle avait jeté l'ancre dans une océan de métal bouillant” (93.)

Ezek a szövegrészek egyre gyakoribbak és egyre nagyobb intenzitásúak lesznek a fejezet kulminációs pontjáig, a lövések leadásáig. Mígnem az elvakulás pillanatában egy egészen összetett képben egybevágnak figuratív és szó szerinti szint: „Az acél felvillanó fénye, mint egy hosszú s szikrázó penge, úgy érte a homlokomat.” (190) Tehát az arab kése által vetett fény maga is késpenge.

Mi a Camus-i leírásban a sajátos? A leírás-elméletekben általában kiindulási pontként vett Balzac esetében a leírás – a cselekmény egy szünetében<sup>162</sup> – külső nézőpontból mutatja be a szereplőket, a leírások (ruhák, használati tárgyak, szokások, viselkedés stb.) leginkább társadalmi helyzetet jeleznek, vagyis a leírás szerepe az emberek, a dolgok elhelyezése egy előre adott világban.<sup>163</sup> Stendhal, Flaubert, Dosztojevszkij, Proust leíró poétikája a szubjektivizált leírásra, amikor a szereplő nézőpontja, látásmódja közvetve jellemzi a szereplőt, annak lélek- vagy tudatállapotát. Az, hogy elbeszélő és leíró részek mennyire választhatók el egymástól egy szövegben, régi vitakérdés, sok különböző állásponttal (vö., Bal, 1997), de épp az utóbb felsorolt szerzők művei szembesítenek a szétválaszthatatlansággal vagy a szétválasztás nehézségeivel. Műveikben ezzel együtt jelentősen csökken a leírás alárendeltsége. Az –,amerikai módszer” szerint dolgozó – *Étranger* abban tér el ettől a paradigmától, hogy meghagyja a leírás megnövekedett szerepét, de keveset árul el a leírásokat adó elbeszélőről. A leírásokat tehát továbbra is a leírást adó elbeszélő közvetett önjellemzéseiként olvassuk, csak épp nem nagyon maradt más a kezünkben, nincs már közvetlen, explicit „lélektani jellemzés”, amely a leírás figuratív szintjének referenciális bázisául szolgálhatna. Azaz a metonimikus logika provokálása nemcsak az elbeszélés, hanem a leírás viszonylatában is kimutatható: onnantól kezdve nehéz bizonyosat mondani a „leírás mint projekció” kérdésében, ha nem tudjuk pontosan, kiféle-miféle az a lélek vagy tudat, amelynek a projekcióról beszélünk. Leíró tekintet és leírás érintkezéses kapcsolata megkérdőjeleződik.

A *Saulus* sivatagi képeiben hasonló leíró poétikát látunk viszont, amelyet Mészöly Camus-t elemző esszéjében a világosság romantikájának nevezett, annak ellenére, hogy a *Saulus* stílusa sokkal vizionáriusabb, expresszívabb, mint a *Közönyé*. Camus regényében, a napnak, a fénynek és a tengernek szinte privilégiuma van a metaforikus, jelképes – figuratív – leírásokra. A *Saulus*-ban nincs ilyen „megszorítás”, de a *Saulus*-ról is elmondható, hogy a fény és a nap a metaforikus leírások legfontosabb gyűjtőpontja. A főszereplők a regények döntő, rejtélyes pillanatában átmenetileg megvakulnak a fénytől. Roland Barthes „napverte embernek” nevezi Meursault-t, az *Idegent* „roman solaire”-nek, Sartre a regény napimádatával ábrázolja, hogy Camus-nek semmi köze Kafka szorongásához, Mészöly „fénybevetett” emberről beszél Camus kapcsán. És számos rájátszást, közeli összecsengést találhatunk a két regény között. Például gyakran jelenik meg éles fénysáv a *Saulus*-ban, amely az arab pengéjén megvillanó fénnel, vagy Mészöly Camus-esszéjének első mondatával alkot intertextuális kapcsolatot („Képzeljük el, hogy egy fal nélküli vaksötét térbe keskeny, de

---

162 Genette, *Figures III.*, Magyarul *Az elbeszélő diszkurzus* = Az irodalom elméletei, I, szerk Thomka, Pécs, Jelenkor, 1996

163 Jean Ricardou, *La description créatrice*, 92-93.

annál vakítóbb fénysáv hasít bele. Camus hősei ilyen fénysávban élnek.”) A fény vörössé válása mindkét regényben fontos motívumsor:

„Az udvar akkor kezdett felvörösleni, a tetőkről ferdén csapódott le a fény.” [Saulus, 255.]

„A nap megint hanyatlott egy kicsit. A tetők felett az ég vöröses lett...” [Közöny, 162]  
(„La journée a tourné encore un peu. Au-dessus des toits, le ciel est devenue rougeâtre...” (L'É, 39.)

És talán ez a kép is rájátszás a Camus-regényre:

„A tenger gyüretlen *fémlepként*, zsirosan fénylett a távolban.” [Saulus, 173.]

„Legalább két óra alatt a nap nem haladt előre, legalább két órája, hogy horgonyt vetett egy forró *fémóceánban*.” (Gyergyai, 189.)

„C'était le même soleil, la même lumière, sur le même sable, qui ce prolongeait ici. Il y avait déjà deux heures, que la journée n'avancait plus, qu'elle avait jeté l'ancre dans une *océan de métal bouillant*” (L'Étranger, 93.)

A leírások motivikus hasonlóságánál azonban fontosabb a leíró poétika hasonlósága. Itt is elmondható, hogy az elbeszélés ellipszisei, rejtélyei által nagyobb jelentőséget kapnak a leírások, mintha a képektől várhatná az olvasó azokat a magyarázatokat, amelyeket hiába vár a történetmondástól. Láthatunk olyan jellemzéseket, amelyek arra biztatják az olvasót, hogy a „projekciós elmélet” szerint olvassa a leírásokat. Amikor egy rajtaütés előtt egy házat úgy jellemez Saulus, hogy „...fala hámlott, mint a tisztátalan bőr.” (178), akkor az olvasó, aki már tudja, hogy a vallási higiénés előírások megsértését könnyörtelenül megtorló templomi nyomozó *tisztátalansággal szembeni undorát* érdemes azonosítania a salétromos fal képében. (Ebben segít a tisztátalan állatokkal, a tisztátalan pogány szolgálival, a poklosok öntisztulási rítusaival, a tisztátalanság és bűn összefüggéseivel kapcsolatos szövegrészek sokasága.) Vannak a regényben efféle, a leíró „bensőleg jellemző” leírások. Azonban a szöveg ezeken rendszerint túllép, hiszen az előbbinek emezt a variációját már nehéz lenne ugyanezzel a sémával értelmezni:

A szemközti házfal hólyagos volt a salétromtól, tele zöld és vörös foltokkal. Minél tovább néztem, annál vadabban zuhogtak felém a színes gyűrűk, s nekem mindegyiken át kellett bújnom, ha nem akartam, hogy betemessenek. [207.]

[...]

Ebben az alfejezetben *A világosság romantikája* és lentebb a *Közöny* és a *Saulus* képhasználata alapján a metonimikus elbeszélőpoétika „provokátoraként” hoztam Mészölyvel összefüggésbe Camus-t. Azonban Camus műveinek – különösen *A pestisnek* – a példázatos olvasáshagyománya is jelentős. A magyar fogadtatástörténetben nem más, mint Gyergyai Albert méltatta Camus-t úgy, mint aki inkább moralista, mint regényíró.<sup>164</sup>

164 In: Gyergyai Albert *Kortársak*, Budapest, 1965, Szépirodalmi Kiadó, 286-334.

És utalni kell rá, hogy a *Saulust* morális-mitikus példázatként olvasó Karátson Endre értelemszerűen *A pestist*, nem a *Közönyt* találja a *Saulus* előképének.<sup>165</sup>

### 3. A Saulus és a Sorstalanság Camus-olvasata [...]

#### B. Példázatok allegorikus és dialogikus olvasása

A *Saulus* a példázatosság regénye, de nem példázat. Legfeljebb csak egy olyan nyitott, elliptikus példázatként érthető, amelyet már nehéz megkülönböztetni a metaforikus formálástól. „Kivezetés” a példázatosságból, még hozzá roppant reflektált módon. És – Saulus számára – kiűzetés is a példázatok tanítását könnyen értők közösségéből. A Mészöly-művek közül sajátos módon az a regény mond el a legtöbbet a példázatosságról, amely épp elhagyja a figurativitásnak ezt a módját.

A példázat két olvasói pozíciót jelöl ki. Retorikai mechanizmusának legfontosabb eleme, hogy megkülönbözteti a “nominális” és a “figuratív” olvasót. A figuratív olvasó kijelölésével egyúttal létrehozza a figuratív olvasók közösségét is, hiszen csak számukra létezik az olvasóknak egy *másik* csoportja, a “nominális” olvasóké, akik csak a szó szerinti jelentést értik, magát a példázatot pedig nem, s akiktől többlettudásuk, mélyebb megértésük révén közösséget alkotva különülnek el a példázat megfejtői. A magvetőről szóló tanítás után az apostolok megkérdezik Jézust, hogy miért beszél a népnek példabeszédekben. Jézus válaszában a kiválasztott apostolok közösségét elhatárolja a példázatot nem értők közösségétől: “Nektek megadatott, hogy megértsetek a mennyek országának titkait – felelte – de nekik nem.” (Mt 13, 11) [Mártonffy!] Irodalmi szövegről beszélve, a nominális olvasó nyilvánvalóan pusztán tételezett és nem létezik empirikus értelemben – a figurativitás “nulla foka” is csak elméleti konstrukció. (Nehéz például elképzelni a *Saulus*nak azt az olvasóját, aki nem hallott korábban Szent Pál apostolról, vagy legalább ne ismerné a “pálfordulás” kifejezést.) Mégis tapasztalhatjuk, hogy művek politikai-allegorizáló olvasói, “konspiratív” közösséget alkotnak, mintha csak azt feltételeznék, hogy léteznek olyan olvasói is az adott műnek, akik nem értik, miről van szó. Ezekben az olvasói-értelmezői közösségekben bizonyos szépirodalmi szövegek elolvasása, továbbítása, egyáltalán a szövegekről való beszéd politikai ellenállás gyakorlatává változik. (Gondoljunk csak például Bulgakov, Koestler, Orwell vagy Szolzsenyicin egyes műveinek nyolcvanas évekbeli társadalmi “használatára”.) Az efféle közösségi olvasásmódokat fenntartó művek olyan jelentéstartalmakat vesznek fel, amelyektől az immanens esztétikára alapozó professzionális irodalomkritika megpróbálja azokat megtisztítani, minthogy a művek társadalmi használatában partikuláris érdeket, az értelmezés lezárhatatlanságát megfékezni szándékozó jelentésredukciót lát.

A közösség nemcsak a figurális szinten kifejezett tartalmat értő beavatottak, hanem a példázatot mondó tanító és a tanítvány között is létrejön a didaxis kommunikációs szituációjában. Minthogy a példázat megértése implikálja a tételezett nominális olvasótól való különbözést, ezért példázatok a mindenkori hasonlítottjai a rossz tanítványok, akik csak a szó szerinti jelentést értik meg, – az Izajást idéző Jézus szavaival – “akiknek van

<sup>165</sup> Karátson Endre, *Mészöly Miklós és a camus-i közérzet* [1983], Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 1994. 297-308.

ugyan fülük, de nem hallanak” (Mt 13, 13). A példázat ezek szerint nemcsak célirányos (a tanítás értelmében) hanem önmagára, a tanítás szituációjára is irányul, a kívül rekedtek képének felidézése megerősíti a jelenlévő tanítvány és a tanító közösségét, akik épp valamilyen exkluzív tudásban osztoznak. Hasonló megkülönböztetést tesz Theo Elm műfaj történeti tanulmányában: a felvilágosodáskori parabolák az ismeretközlést, a tanulság megértését tekintik céljuknak, a modern parabolák ezzel szemben magára a megértés folyamatára irányulnak.<sup>166</sup>

A modern parabola Elm szerint nem allegorikus, de felkínálja vagy felidézi az allegorikus olvasás lehetőségét, s ezzel együtt – műfajának korábbi formáira utalva – a didaxis szituációját. Hillis Miller pedig úgy véli, hogy a példázatok értelmezői mindig „megfertőződnek”, tárgyuk „legyőzi” értelmezői nyelvüket, amely ezáltal óhatatlanul parabolikussá válik.<sup>167</sup> Ez azt mutatja, hogy csak a didaxis szituációjába belépő allegorikus olvasat képes létrehozni a példázat megértésének közösségét, és ettől az ezópuszi morált már elhagyó modern parabola esetében sem lehet eltekinteni, ugyanis az is felhívja olvasóját arra, hogy megnevezze, behelyettesítse valamivel az elliptált hasonlítottat. [Kafka]

A modern példázatnak többféle olvasata lehetséges, de csak az allegorikus olvasat képes megerősíteni az említett közösséget, jóllehet ez a közösség „imagináriusként” vagy az ideológia közösségeként értelmezhető.<sup>168</sup> A Kádár-korszakra jellemző volt a politikailag kondicionált olvasásmód. Nem csak a Mészöly-recepció sajátossága, hogy konkrét politikai allegóriákként is olvasták a műveket, az Ottlik regénye, az *Iskola a határon* éppúgy a normaváltás regénye, mint például *Az atléta halála*, de még olyan kései művek esetében is megfigyelhető az értelmezések konfliktusa, mint Bodor Ádám *Sinistra-körzete*, amelyet hol immanens módon, hol a Ceaușescu-diktatúra tükrékként olvasnak. Az ironikus vagy reflektáló olvasat, (amely a hetvenes évek végétől megformálódó autoreflexivitás-normát érvényesítő kritikákra jellemző) ezzel szemben nem képes rá, hogy megalkossa az imaginárius közösséget. A reflexió megoszt, az olvasó ironikussá válik, olyanná, aki már nem tud azonosulni a példázat „tanítójával”, mert látja, hogy a parabola nem jut el a példázandó igazságig. Az ironikus olvasó szemszögéből a példázat allegorikus értelmezése nem szünteti meg a figurativitást, hanem csak egy újabb példázatot hoz létre, amely azonban az előzőhöz képest redukív.

A regény mindkét olvasatra, a reflektáló-ironikusra is és az allegorikusra is ad lehetőséget, hiszen volt mire hivatkozniuk azoknak az értelmezőknek, akiknek az „Allegorikus olvasatok konfliktusai”-fejezetben áttekintettük *Saulus*-értelmezéseiket. Ma konszenzuálisnak mondható, hogy a *Saulus* nyitott, metaforikus struktúrájú regény, amely az allegorikus és példázatos olvasatok redukciójának ellenáll.<sup>169</sup> Angyalosi Gergely, a mű példázatoságát (a példázatoság alatt a didaktikus, allegorikus kifejtésű, klasszikus

---

166 Theo Elm: „A parabola mint »hermeneutikai« műfaj” in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák*, 2., Kijarat, Budapest, 1998, 105-134. o., 111. o.

167 Miller, J. Hillis: *Tropes, Parables and Performatives, Essays on Twentieth-Century Literature*, Harvester Wheatsheaf, 1990, 145-146.

168 Anderson, Benedict, Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedelméről”, ford. Sonkoly Gábor (L’Atelier füzetek), Bp., L’Harmattan, 2006 és vö.: Bagi Zsolt: „Atemporális nemzeti allegória. Beöthy Zsolt Jókai-olvasata”, in: *Szépliteratúrai ajándék*, 1997/1-2, 161-169. o.

169 Olasz Sándor (2000) és Thomka (2007)

parabolát értve) elhárító 2015-ös írásában, az összetett szövegrészek mellett megjelenő, allegorikusan is értelmezhető „kissé laposan utalásos” részeket egész egyszerűen írói hibának tartja, „az anyaggal és a témával folytatott elkeseredett birkózás” nyomainak. Ezek vélhetően azok a szövegrészek, amelyekre Albert, Bodnár, Radnóti stb. írásai hivatkoztak.

A tarzusi regénybeli története felfogható úgy is, hogy Saulus a Törvény kételymentes alkalmazójából a Törvény értelmét fürkésző, sőt, a Törvény abszolút érvényét megkérdőjelező gondolkodóvá válik. Ez az allegóriával magyarázó olvasó egyértelműsége és a reflektáló-ironikus olvasó kételkedése közti különbséggel párhuzamos. Azaz regényt ugyan többféleképpen lehet olvasni, és a többféle olvasat recepciótörténetileg igazolható, mégis érezhető a törekvés arra, hogy hierarchizálja olvasási trópusait,<sup>170</sup> így a jelentést konkretizáló megfeleltetések olvasata nem hivatkozhat saját gyakorlatában az egyre kevesebbet értő, az egyre kétségbeesettebben kételkedő *Saulusra*.

Az olvasásmódok hierarchiáját könnyű volt tetten érni *Az atléta halálában*: Réka alakjához kötődött a politikai allegória ironizálása. A *Saulus* összetettebb világának vonatkozási pontjai között is érzékelhető egy hasonló pólus vonzó-taszító feszültsége. Rabbi Abjatár célzott kétértelműségei minden jel szerint nem a Törvényben való kételkedést, hanem a tudás manipulatív használatát jelzik, amibe belefér az is, hogy a kételkedőnek tüntesse fel magát. Mindez persze egy magas politikai körökben is tekintélynek számító, sokat próbált rabbinak a legkevésbé sem róható fel. Csavaros, nehezen érthető, csapdákat rejtő kétértelműségei ellenére egy idő után kiismerhetővé válik Saulus számára kérdezési stílusa, ami emlékeztet arra, ahogy Réka kétértelműségeit nem értette ugyan Hildi, de a kétértelműség manipulatív funkcióját annál inkább.

Saulus Törvényhez való viszonyulásának megváltozását jól érzékeltetik mesterének, Rabbi Abjatárnak feltett kérdései: „De ha már gondolkodnunk kell rajta [ti. a Törvényen] ...érthetjük pontosan?“, „Szerinted gondolhatunk mást, mint a Törvényt?“, „Mit gondolsz, a Törvényt zavarba lehet hozni?“ stb.<sup>171</sup> A *Saulus* jól láthatóan érintkezik a karkai kérdésekkel is: a kifürkészhetetlen Törvény által sújtott lét összefügg a példázatok jelentésének kifürkészhetetlenségével. Saulus a regény folyamán egyre jobban kételkedik a hasonlatok érvényességében is. Szállásadójának, Tohunak a példázatát azzal utasítja el, hogy az „Mese” (228), később, már a damaszkuszi út közelében, az elképzelt-felidézett Rabbi Abjatár példázatára pedig azt válaszolja: „Ez csak hasonlat.” (276.) A Törvény reflektáló olvasójává váló Saulus elveszti templomi közösségét, „kívülvalóvá” (224, 237) válik, mesterével folytatott utolsó beszélgetése már a mester távollétében, „belső dialógusban” mintegy az én reflektív megkettőződését színpadra állítva zajlik (276-

---

170 Paul de Man szerint az *Eltűnt idő nyomában* a metaforát részesíti előnyben a metonímiával szemben, Baudelaire műveiben pedig az ironia felülírja az allegóriát. Ugyanakkor megfontolandónak tartom Hillis Miller kritikáját is. De Man 'rövidre zárja' metafiguratív olvasást azzal, hogy a művek nevében dönt bizonyos trópusok elsőbbsége mellett (vö.: Hillis Miller: *Ariadne's Thread. Story Lines*. New Haven, Yale University Press, 242. és 247. o.)

171 Mészöly Miklós: *Regények*, Századvég, Budapest, 1992, 201. (A továbbiakban a szövegben zárójellezett oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.)

277.).<sup>172</sup> A „kívülvalóvá válás” – ezt sokszor jelezte már a kritika – olyan folyamat, amelyben hasonlít Őze Bálintra, a versenyen kívüli atlétára.

Saulus a regény 39. szövegegységében, miután hátrahagyta a társait, a templomi rendőrség tagjait, találkozik a számára akkor még ismeretlen, bár már üldözött, Saulus felettesei által figyeltetett Istefanossal. Saulus, a nyomozó, ezúttal valamiért kivételez az idegennel, és szerepéből kilépve, nem teszi föl neki a szokásos puhatolózó-ellenőrző rutinkérdéseit: „Szívesen beszélgetek veled, csak nem érdekel, ki vagy. Olyan hihetetlen?” Saulus elmeséli az idegennek az elveszett anyajuhról szóló példázatot, amelyet korábban egy öreg tarzusi pásztortól hallott. Az anyajuh meséje már nem először hangzik el a regényben, s ezúttal is Saulus történetének végét vetíti előre, (a regény allegóriája) a pásztor ugyanis az anyajuh keresése közben megvakult. Az idegen egy néma példázattal válaszol Saulus példázatára:

Az idegen lassan előrehajolt. A hold nem szemből sütött már, hanem oldalról, és egy tamariszkuszág árnyékát tolta a lábunk elé. Észrevettem, hogy azt nézi.

-És az öreg? –kérdezte– Utolérte?

-Mit?

-Hát, az anyajuhot.

-Hiszen mondom. A nap kimarta a szemét.

-Akkor biztos – s mielőtt hátradőlt volna, letört egy gallyat, és odafektette a csipkés árnyékra. De úgy látszik, nem bízott benne, hogy értem a példázatot. Mint egy igazi *sófer*,<sup>173</sup> megismételte a mozdulatot: fölemelte, újra visszafektette a földre az ágat. És én tényleg csak akkor értettem meg, hogy előbb le kell törni, csak akkor találkozhatik az árnyékával. (246.)

Saulus értelmezése annyiban különbözik Istefanos némajátékától, hogy egyrészt hiányzik belőle a tárgy, azaz általánosít, megérti, hogy a mondandó nem pusztán a gallyra vonatkozik, hanem az anyajuh-példázatra adott válasz részeként értelmezhető, másrészt, ami a némajátékban egyszerű egymásutániség volt, az az értelmezésben két cselekvés közötti feltételesség kapcsolatává alakul: *akkor* „találkozhatik” az árnyékával, *ha* már letörték. A kiemelt szövegrész két, egymással ellentétes értelmezést nyújt a parabola retorikai szerkezetéről: hangsúlyozza a szó szerinti jelentés általánosíthatóságát, hiszen Saulus levonja a tanulságot, másrészt azt mutatja, hogy a példázat értelmezése elliptikus, maga is példázat marad. A példázatok egymást értelmezik: Istefanos nem allegorikus „megfejtést” ad a pásztor-példázatról Saulusnak (és az olvasónak), nem azt mondja neki, hogy „pásztor=Saulus, anyajuh=Krisztus, megvakulás=Damaszkuszi út”. Épp csak utal rá, hogy a megvakulás megvilágosodásként is érthető (ha megvakult, „akkor biztos” megtalálta.) Nem titkos tudást ad át neki, mint egy vásári jós, vagy egy beavatott „guru”, hanem dialógust kezd Saulussal, és mint egy jó rabbi, újabb példázattal tanítja. Az olvasó számára pedig a „példázat az elveszett bárányról” (Lk, 15,1-7) (kulturálisan és időben „közeli”) architextusa is részt vesz az egymást értelmező példázatok rendszerében.

---

172A párbeszéd ennyiben emlékeztet Kafka *A példázatokról* (*Von den Gleichnissen*) c. írásának rövidialógusára, amely a parabola szó szerinti és figuratív szintjeinek fölcserélődését dramatizálja. vö.: Franz Kafka: *Elbeszélések*, Kriterion, Bukarest, 1978, 364-365. o.

173 Mester, írástudó. (Mészöly Miklós jegyzete.)

A regény sugallja, de nem egyértelműsíti a reflexív viszonyulás elsőbbségét a példázat allegorizáló megértésével szemben. A *regénybeli* Saulus ugyanis nem jut el a keresett önazonossághoz, az “apoteózis elmarad”<sup>174</sup>, a Törvényre reflektáló, ezért közösségét elvesztett Saulus az új közösségnek csak a küszöbéig jut el, amikor véget ér a regény. “A megvakult Saulustól búcsúzva egy eretnek lázadót hagyunk támolyni a kegyetlenül erős napsütésben, anélkül, hogy lázadásáról tettei tanúbizonyságot tettek volna.”<sup>175</sup> A reflexivitás elérésének nevelődési sémája tartózkodóan megszakad a végkifejlet előtti ponton. Ám maga a nevelődési narratíva, a példázatokban közvetített Törvényt illető kételyt a kiközösítéssel kapcsolja össze.

[...]

---

174 vö.: Radnóti Sándor: “Az elmaradt apoteózis. Mészöly Miklós *Saulusáról*”, in: uő.: *Recrudescunt vulnera*, Cserépfalvi, Budapest, 1991, 129-134. o.

175 Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 108. o.



### **Leíró poétika a hetvenes évek regényeiben (Pontos történetek, útközben; Film)**

A hetvenes években megváltozik a Mészöly-művek poétikája. Az eddigi művek elemzéséhez nélkülözhetetlen fogalmak, a realizmus, a példázatosság, az allegória fogalmi elvesztik a jelentőségüket, továbbra is érvényben marad a metaforikus és autoreflexív narráció szempontja, központivá válik a leírás poétikájának kérdése, és – a *Film*ben és az évtized rövidprózájában – megjelenik a történelmi elbeszélés problematikája.

Mindezzel együtt módosul Mészöly műveinek kortárs világirodalmi interpretációs tere. Camus helyett a *nouveau roman* lesz az az elsődleges „világirodalmi hasonlító”, amelynek segítségével az európai folyamatokkal integratív módon lehet értelmezni munkásságát. A *Film* ráadásul a kortárs magyar próza eredettörténetének kiemelten hangsúlyos műve, Balassa Péter innen számítja az önreflexív, metaforikus próza fordulatát, a szembehelyezkedést egyrészt az elunt realizmussal, másrészt az etikai-politikai példázatosséggal. Kulcsár Szabó Ernő pedig Mészöly 1975-ben megjelent *Alakulásoktól* keltezi a magyar posztmodern próza történetét. Volt már szó a *Függő* kapcsán arról, az irodalomtörténeti folytonosságnak milyen alakzataiban helyezhető el Mészöly, és megemlíthető itt az is, hogy a kilencvenes években, az ezredfordulón sok szó esett arról, hogy az akkor jelentkező török kori, áltörténelmi regények, Darvasi László, Márton László és Láng Zsolt nagyregényeinek legtöbbet hivatkozott ihletője Mészöly. Ezek a művek azonban megint egy újabb Mészöly-korszaknak, a kései „Pannon-prózának” sajátosságaihoz kapcsolódnak. Kevesebb figyelem irányult a Mészöly és Nádas Péter prózáját összekötő szálakra. A két életmű a leírás és a múltreprezentáció poétikai kérdéseiben érintkezik, és ezzel összefüggésben a Camus- és méginkább a *nouveau roman*-receptió kérdése nemcsak a Mészöly-életmű alakulását érinti. Ez az a kérdéscsoport, amelyben Mészöly és Nádas művei együtt olvashatók és a fent említettekhez képest egy látensebb, de különösen a *Párhuzamos történetek* megjelenése óta feltárássra érdemesnek ígérkező Mészöly-hagyomány is mutatkozik.

A *Pontos történetek, útközben* Mészöly legritkábban emlegetett regénye. A regények közül egyedül ez nem került bele az *Atléta halálát*, a *Saulust* és a *Filmet* tartalmazó reprezentatív „30 év” válogatáskötetbe, illetve az 1993-as válogatáskötetébe<sup>176</sup>, a három felsorolt mű kiterjedtebb fogadtatástörténettel rendelkezik. Stílusa jelentősen eltér a többi Mészöly-műtől, amennyiben ez a legminimalistább, leginkább alulretorizált műve a szerzőnek, az olvasók ezt érezhetik legkevésbé „mészölyösnek”. A *Pontos történetekben* Mészölynél szokatlanul nagy a szociologikumnak, sőt az etnográfiai jellegű megfigyeléseknek a szerepe, ugyanakkor hiányzik belőle a Mészöly-művek sajátossága, a hatalom-analízis, a bölcséleti reflexió amely jellemzően a cselekmény, a mű fabuláris rétegének interpretatív szintjeként jelenik meg műveiben, általában nyitott példázatos vagy metaforikus struktúrákban. A *Pontos történetek, útközben* valóban minimalista,

---

176 Mészöly Miklós, *Regények*, Századvég-Osiris, 1993

úgyszólván „szó szerinti” regény, amelyben nincsenek metaforikus sűrűsödések, áthallások, sugalmazások, motivikája néhol a banalitásig tárgyas, az elbeszélő tartózkodik az általánosításoktól, saját magára, alkotómódszerére vagy a világára irányuló absztraktabb gondolatmenetektől. Mészöly a metaforikus elbeszélés, a bölcséleti reflexió, az autoreflexivitás, majd a posztmodern próza kiemelkedő szerzőjeként kanonizálódott a hetvenes-kilencvenes években, ám ezen értelmező szempontok, illetve kanonikus normák felől a *Pontos történetek, útközben* valóban nehezen megszólítható.

Vannak ugyanakkor olyan jegyei a regénynek, amelyek különállósága ellenére is odakapcsolják a *Pontos történetek* az életműhöz. A mészölyi leíró poétika itt jelenik a legtisztább formában (a *Filmben* folyamatos önreflexióba ágyazva), ez a mű is női elbeszélővel dolgozik, mint az *Atléta halála*, az elbeszélő visszafogott személyessége, kívülállásának és involváltságának kettőssége, a leírás objektivitásával összefüggésben itt is felveti a *névtelen krónikás* mészölyi problémakörét, a fragmentáltság és kontinuitás prózapoétikai kérdése itt is a Közép-Európai régió narratív megformálásának kérdésébe ágyazódik.

Robbe-Grillet-re és a *nouveau roman*ra Mészöly nem sokszor hivatkozott és akkor sem feltétlen elismerően. A komparáció kérdését a Mészöly-recepció vetette fel. A *Pontos történetek*, az *Alakulások*-kötet és a *Film* kritikáiban hasonló gyakorisággal emlegették a „Robbe-Grillet” nevet és a „nouveau roman” kifejezést, mint korábban a „Camus” és az „egzisztencializmus” szavakat.<sup>177</sup> Úgy is fogalmazhatunk, hogy a modern fikció számos újítása a *nouveau roman* mint korabeli (viszonylag) új és vitákban ismertté lett áramlat segítségével vált felismerhetővé. Néhány hasonlóság, egyezés elég volt ahhoz, hogy regisztrálják a *nouveau roman*-hatást, vagy egyes esetekben „nouveau romanos”-ként azonosítsák a két MM-regényt és néhány novellát, de alaposabb és elfogulatlan összevető elemzésre nem került sor. Megintcsak elmondható, hogy a fogalom irodalomkritikai volt, mintsem komparatistikai és poétikai. Ez alatt azt értem, hogy a művek első recepciós körében a művek azonosítására, kategorizálására, le- vagy felértékelésére használták, pragmatikai és osztályozó funkciója jelentősebb volt, mint analitikus-megismerő szerepe. A *nouveau roman* elsősorban azt jelentette, hogy nem-konvencionális, nyugat-európai mintákat honosító, formabontó regény, amelyben a formai elemek hangsúlyosabbak, mint a tartalmiak, a leírás fontosabb a történetmondásnál. És mivel aligha van az irodalomkritikának politikailag szeplőtelen fogalma, a *nouveau roman* is kétértékű fogalom volt, kontextustól függően vagy azt jelentette, hogy „antihumanista”, „elidegenedett”, „embertelen”, „formalista”, „polgári válságfilozófia”, vagy azt, hogy

177 Néhány kritika, korántsem a teljesség igényével felsorolva, amely – zömmel a hetvenes években – összefüggésbe hozta Mészöly műveit a *nouveau roman*-nal: Albert, 1966; 166.; Alexa, 1975, 1505; Faragó, 1970, 11.; Hegyi, 1985; Mészáros, 1971, 859.; Miklós, 1977, 8.; Pályi, 1971, 182.; Pomogáts, 1976, 11.; Simon, 1976, 71.; Szalay, 1970, 10.; Szávai, 1984, 103. Albert még a *Saulus* kapcsán veti fel a lehetőséget, a többi írás a *Pontos történetek*, az *Alakulások*-kötet, illetve a *Film* kapcsán tárgyalja. Ezekben az írásokban – némi egyszerűsítéssel – két jellegzetes módja van a *nouveau roman*-párhuzam felvetésének. Akik futó említésnél többet szenteltek a kérdésnek, azok vagy kárhoztatták Mészölyt a legújabb nyugati formalista, sznob irodalmi divat (sikeres vagy sikertelen) követése miatt, vagy védték. A védelem több esetben hasonló stratégiájú, mint amit az egzisztencializmus-vád alóli felmentés esetében már megfigyelhettünk. Mészöly csak formákat vesz át, ideológiát nem, műveiből nem hiányzik a humanizmus, mint Robbe-Grillet műveiből. Az irodalompolitikai erőviszonyok elég határozottan kijelölték a *nouveau roman*-összefüggés tárgyalhatóságát. Akik támadták Mészölyt, azok szerint van hasonlóság (pl. Faragó, Hegyi, Mészáros, Miklós), akik védték, azok szerint a hasonlóság legfeljebb felszíni (pl. Alexa, Pályi) vagy részleges (Pomogáts). Kivétel Szávai szövege, ez a többi felsorolt írással szemben nem kritika, hanem átfogó tanulmány, komparatistikai szempontokkal.

„modern”, „újító”, „reflektált”, „kritikus”. Azaz világirodalmi „hasznosító”-ként működött, helyi, magyar irodalmi tétellel bíró szövegekben.<sup>178</sup> A többnyire rövid kritikák, amelyekben alaposabb összehasonlító vizsgálatokra műfajból következően nincs is mód, poetológiai vagy komparatistikai szempontból csak nagyon korlátozott érvennyel orientálták az olvasót, leginkább csak skatulyázták a művet. Ez sem „szerző-specifikus” diskurzusa a kritikának: Hernádi Gyula *Száraz barokkját* (1967), Konrád György *Látogatóját* (1969) is többen nouveau romanként értékelték le vagy fel, illetve óvták e minősítéstől. Mint oly sok kritikai vitának a korban, a Mészöly-művek megítélésén vagy a francia irodalom recepcióján túlmenő tétje az irodalmi kifejezőmódok, szellemi áramlatok nagyobb szabadsága volt.

### **A nouveau roman, a *Pontos történetek* és a *Film***

A hetvenes évek Mészöly-kritikája tehát nem mélyült el a felvetett világirodalmi összefüggés alaposabb elemzésében. Ennek ellenére maga az összevetés, ha kiaknázatlan is, nem félrevezető. Abban egyetérthetünk az *Alakulások*, a *Pontos történetek* és a *Film* korabeli defenzív kritikáival, hogy a Mészöly-próza változása nem Robbe-Grillet műveinek hatására következett be. Túl a magyarázat naivitásán, nem is igen igazolható, hiszen Mészöly maga elvétele nyilatkozott Robbe-Grillet-ről, azaz itt nem állnak rendelkezésünkre esszéista munkásságának orientációs pontjai. Ennek ellenére a nouveau roman és Robbe-Grillet, azok a kortárs világirodalmi interpretánsok, amelynek összefüggésében európai kontextusban értelmezhetők ezek a Mészöly-művek. Robbe-Grillet volt az az író-teoretikus, aki a leírást tette meg regénypoétika legfőbb kérdésévé, és aki történetmondást architextuális narratív minták ironizálására redukálta, folyamatosságát pedig szekvencialitással tette lehetetlenné. Az ő írásaiban is fontos előzmény-szerepet kap a camus-i regénypoétika, mint Mészölynél.

A *Saulusban* az *Étranger*-hez hasonlóan a leírások sugalmazásai az elbeszélés ellipsziseit kitöltve felértékelődtek. A *Pontos történetekben* a cselekmény köznapisága (egy átlagember meglátogatja családját, szakmai útra megy stb.), az elbeszélés repetitív jellege (újabb és újabb utazások vonaton, újabb és újabb alkalmi ismerősök, találkozások rég nem látott, alig ismert rokonokkal), az elbeszélés egyhangúsága (nincsenek kulminációs pontok, nincsenek elhagyhatatlan részek) és az elbeszélés megszakítottasága (a történetek abbamaradnak, esetleges, miért követi egyik útleírás a másikat), azaz összességében az elbeszélés minimalizmusa ad nagyobb jelentőséget a leíró részeknek. Itt azonban nem rejtély, takart mélység van, hanem felszín. A hatvanas évek műveiben minden láthatónak sejtethető, érezhető mögötte volt, a *Pontos történetekben* a leírás teljes, kimerítő, de hangsúlyok és fogódzók nélküli. A *Filmben* maga a leírás válik a regény cselekményévé. A cselekmény gerincét egy filmet forgató operatőr-elbeszélő által felvett képsorok alkotják, a regény formáját a látvány határozza meg.

A kamera-elbeszélő nouveau romanesque leírásai, a megfigyelés személytelensége arra utalnak, hogy Mészöly épp ellentétes utat választott a hetvenes évekbeli műveinek egy jellegadó részében, mint amit a *Saulusban* követett. Saulus a tárgyak, a természet eksztatikus megfigyelésétől létének legfontosabb kérdésére, „azonosság”-ára várta a választ. A leírt tárgy ezekben a megfigyelő metaforájává vált, felvette annak tudattartalmait, tárgy és nézője úgyszólván azonosultak. A *Pontos történetek*, az *Alakulások*, a *Film* leírásai ezzel szemben

---

178 vö.: Bényei Tamás, *Archívum: A világirodalom helyei*, Alföld, 1999/2.

úgy mond, meghagyják a tárgyak ontológiai önsúlyát. Az előbbi regényben a látvány már csak azért sem tud projekciók hordozófelületévé válni, mert maga az elbeszélő is átlátszatlan (igen keveset tudunk meg róla – ez nemcsak Robbe-Grillet üresen hagyott elbeszélőiről és főszereplőiről mondható el, hanem már a *Közöny* esetében is így volt – “Meursault opaque.” jegyzi meg tömören Barthes<sup>179</sup>), nem ad fogódzókat a regény arra, hogy lelki- vagy tudattartalmak figurációjaként olvassuk a megjelenített világot. Másrészt nincs az elbeszélésnek jelentés-központja, nincs központi bűn, halál, rejtély, pálfordulás és nincs körvonalazható absztrakciós vagy fogalmi szint, amely “gyűjtené” a képek esetleges másodlagos (jelképes vagy parabolisztikus) jelentéseit. A cím is üresen hagyja ezt a helyet, nem bíztat arra, hogy másra is figyeljünk, mint ami a szemünk előtt történik.

A *Film* esetében maga a forgatás története kudarc-történet, mert az operatőr-elbeszélő minden erőfeszítése ellenére a megfigyelt dolgok zártak maradnak, a legalaposabb, legrészletezőbb megfigyelés, a kegyetlenségig vitt vizuális vallatás kényszere alatt sem árulnak el magukról semmit. A *Saulus* leírásai metaforikus (az értelmezők egy része szerint példázatos-allegorikus) többlettel képesek kiegészíteni a töredezett, elliptikus elbeszélést, a *Pontos történetek*, az *Alakulások*, a *Film* leírásai éles határt vonnak Mészöly pályáján és nem a Saulus-típusú metaforikus leírás bizonytalanságáról, hanem alapvető epiztemológiai pesszimizmusról tanúskodnak. Alain Robbe-Grillet jelszószerű, sokat idézett mondata alkalmazható itt is: a világ nem jelentésszerű, és nem is abszurd. A világ egyszerűen van.<sup>180</sup>

Robbe-Grillet és Mészöly agnoszticizmusának rokonsága mellett fontos beszélnünk a műveik közötti etikai különbségről is. Mészöly itt tárgyalt művei, éppúgy, mint Robbe-Grillet regényei, lemondanak arról, hogy az elbeszélés visszaadja a dolgok értelemösszefüggését, viszont többnyire nem modanak le az értelemkeresés heroizmusáról. (A *Pontos történetek* ebben a tekintetben is kivételes, az elbeszélő közömbös a jelentésösszefüggések iránt.) A nyomozás Mészölynél ennek az ethosznak a narratív szimbóluma. A krimi-műfaj Robbe-Grilletnél (lásd a *Radírok* nyomozóját) viszont épp az értelemkeresés és a jelentésadás kudarcát bemutató ironikus cselekménytoposz. A nyomozás során vagy ellenére a dolgok értelem nélküli önmagukra maradnak. Robbe-Grillet példájával: a nyomozó azért gyűjti a jeleket, tanúvallomásokat és rögzíti a nyomokat, mert abban hisz, hogy a dolgok összefüggésükben rajtuk túlmutató jelentést nyernek. Ugyanígy próbáljuk értelmezni a világunkat és ugyanerről szólt eddig a regényírás, azonban a nyomozás mindig kudarc vagy hamisítás, mert túl azon, hogy a jelek, a tanúvallomások mindig ellentmondásosak, a világ a jelentéstulajdonítások során mindinkább kifordult önmagából, elveszítette realitását, különböző képzetek hordozófelületévé vált.<sup>181</sup>

A *Film* nemcsak alkalmazza, hanem kritizálja is a Robbe-Grillet-i objektív kamerát, még hozzá egy a Camus-i abszurdal szemben is már érzékelhető humanizmus etikai elvárásai felől. A *Film*ben nem csak az élettelen dolgok a leírás tárgyai, hanem elsősorban az emberek, még hozzá egy öreg házaspár, akik életük utolsó napjait, óráit élik. A kamera-elbeszélő róluk forgat valamiféle dokumentumfilmet, de közben sosem mulasztja el jelezni a részvétlen,

---

179

180 „Or le monde n’est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement.” Alain Robbe-Grillet: *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1961, 18.

181 i.m., 22.

semleges kamera eltárgyasító hatását. A *Film* olvasható a hatalom analíziseként. A kamera a *Film*ben vallat, megalázza a tárgyát, például, amikor a teljesség kedvéért közeli, részletező totált ad az öregasszony szoknyája alatti látványról, végül pedig sejtetni enged, hogy a kamera jelenléte elősegítette az Öregember halálát. A magyar irodalomban nincs hagyománya az olvasót cinkossá tevő elbeszélői kegyetlenségnek, nem volt de Sade, nem volt Artaud. Mészöly *Film*je szélsőértéket képvisel (és a szépirodalomban elviselhető kegyetlenség határát Nádas fogja nála is kintebb tolni. Nádasnál ráadásul nincs meg a humanizmus egérútja. [Ezt nem fogadja el Balassa...]) Mészöly nem adja fel humanizmusát s így a *Film* nemcsak a végletekig vitt semlegesség és részvétlenség kameráját mutatja be, hanem annak kritikáját is.

Mészöly *Warhol kamerája* című írásában hosszasan taglalja a semleges kamera nyújtotta lehetőségeket. Andy Warhol egy kísérleti filmje a kiindulópontja a Mészöly-esszének, amelyet operatőri közreműködés nélkül, egy magára hagyott felvevőgéppel rögzítettek az Empire State Building kapujánál. Mészöly a cinéma direct zérópontját látja Warhol kísérletében és néhány olyan következtetésre jut, amelyek egyrészt Mészöly *Film*jét is magyarázzák, másrészt Robbe-Grillet leírás-felfogásával közeli rokonságban állnak. Az automata, a semleges kamera csak a dolgok felszínét olvassa le, elkerüli a tárgyak birtokbavételét, nem válogat a valóság elemeiből, egyenrangúsítja és csak itt-és-mostivá, jelenidejűvé teszi a látottakat. A semleges kamerával és a semleges kamera működésének mintájára létrehozott verbális leírásokkal újra tanulhatunk látni. Mindez nagyon közel van ahhoz, amit Robbe-Grillet a leírásról kifejtett az ötvenes-hatvanas évek fordulóján írt teoretikus és polemikus írásaiban. Csakhogy Mészöly szerint az objektív kamera még csak technika, ami önmagában nem hoz létre esztétikumot. Mészöly szerint az írónak vagy a filmrendezőnek az is a feladata, hogy értelmezze ezt a nyers, zárt valóságot, amit a kamera felvett. Ez pedig épp ellentétes Robbe-Grillet felfogásával, aki a dolgok feltételezett mélységei, transzcendentalitása ellen indított hadjáratot, és aki számára a dolgok értelmezése azt jelenti, hogy birtokviszonyba kerülünk velük és a dolgaink rabjaivá válunk.

További „leírástechnikai” párhuzam a *Film* és Robbe-Grillet művei között, hogy a leírás képes egybejátszani a valóság különböző szintjeit. Elmosódik a határ az elbeszélés jelene és múltideje között: nem tudjuk, hogy idén avagy tavaly játszódnak-e a marienbadi események. Gondoljunk a *Dans la labyrinthe* azon szakaszaira, ahol azt nem tudjuk, hogy az elbeszélés aktuális terében vagy a falon függő kocsmai életkép keretei között játszódik-e a cselekmény. [A *Film*ben az étterem falán függő biedermeier Landschaft mint belső tükre a felidézett történeti szálnak.]

A *Saulus*ban a faggatás azzal a reménnyel bízta a látvány nézőjét, hogy a birtokába juthat valami nem racionális, nem evilági tapasztalatnak. A *Film* már nem táplál ilyen illúziókat a leírással kapcsolatban, egy olyan objektív kamerát látunk, amely a megértés minden reménye nélkül fogyasztja a képeket és folyamatosan kétségbe vonja saját nyomozásának értelmét.

A nouveau roman teoretikusaiól származó fogalmi keret segítségével elemezhető leírópoétika termékeny lehet nemcsak Mészöly, hanem Nádas Péter hatvanas évek végi, hetvenes évekbeli prózájának vizsgálatakor, ennek fenomenológiai értelmezését és továbbgondolását Bagi Zsolt könyve végezte el az *Emlékiratok könyve* kapcsán. Nádas *Homokpad* című elbeszélése (1969) vagy Mészöly *Pontos történetek, útközbenje* (1970) a leírás hitelesítő erejében bízik és erőteljesen csökkenti a történetmondás szerepét.

Elkülönült jelenidők kerülnek egymás mellé, az időkontinuum követhető és rekonstruálható, de kihagyásos. A szaggatottság a Camus-i elbeszélésnek és a rá hivatkozó, azt fontos előzménynek tekintő Robbe-Grillet műveinek is sajátossága, a *Pontos történetek útközben* vagy a *Homokpad* tömondatai is azt a benyomást keltik, mintha a cselekmény filmje helyett a film kockáit néznék egyesével, állóképekként. „A tolmács levelezőlapot ír. Feketére égetett bőre sima. A tengerpartról jöttünk. Én sápadt vagyok.” (Nádas: *Homokpad* In: *Leírás*, 12.) Az elbeszélésben a tengerparti képkockák keverednek egy szálláshely képeivel, álmokképekkel, egy Mrozek-előadás reflexióival, Freud-kommentárokkal. Elkülönült pillanatok egymás mellé rendelése váltja fel a konvencionális történetmondás hierarchikus időszerkezetét.

A történetmondás lefokozása (kiüresítése, parodisztikus használata) és a leírás felértékelése ideológiai szkepszisként érthető, s ez egyúttal megnöveli a nouveau roman korabeli Közép-Európai „transzfer”-értékét. Robbe-Grillet-vel összhangban a leírásnak a humanista szépítésektől, irodalmi toposzoktól, közös képzeink projekcióitól lehetőleg mentesített, redukált, saját maguk elkülönült létezésére visszatisztított dolgokat, tárgyakat kell felmutatnia. A látvány konzisztenciájához képest a történetek esetlegesek, változékonyak, instabilak. Tüskés Tibor szerint a *Pontos történetek* is demonstrálja, hogy Mészölyt foglalkoztatta az erdélyi magyarság sorsa.<sup>182</sup> Ez valóban így volt, viszont a regény ennek bizonyítására aligha alkalmas. A *Pontos történetek* úgy írja le a Ceaușescu-korabeli Erdélyt, hogy még nyomokban sem látjuk viszont az Erdélyre, magyarokra, románokra, cigányokra, politikai elnyomásra, szegénységre vonatkozó közkeletű narratívákat, (nincs miben fennakadnia a gyanakvó cenzornak). Ennek köszönhetően az a benyomásunk keletkezhet, mintha saját szemünkkel látnánk, nem valaki másnak az értelmezésére utalva. A szöveg nem *beszél* a világról, hanem beléptet, mutatja, s ez a világ attól is világszerű, hogy nem diszkurzív módon rendezett, hanem esetlegességekből áll. (A cenzornak efféle radikalitáshoz nincs szűrője.)

Barthes szerint Robbe-Grillet megfosztja a tárgyaktól jelentésüket, hogy „jelenlétet” adjon nekik. Nem azt írja, hogy „Dupont sonkát fog vacsorázni.” hanem azt, hogy „A konyhaasztalon egy fehér tányérra három vékony sonkaszelet van elhelyezve.” A tárgyakat nem funkciójuk szerint írja le (pl. használati tárgy, valakinek a birtoka, egy szereplő attribútuma, Akhilleusz pajzsának kovácsolása stb.), hanem eltávolítva a maguk életösszefüggésétől. Nem használja a leírás narratív beékelésének [Hamon; Mieke Bal, 142] szokásos eszközeit. A tárgyak éppígy el vannak választva a jelképes, metaforikus, közkeletű jelentéseiktől. A tárgyas leírás paradox módon, miközben elfogulatlanul bemutatja a tárgyat, egyúttal meg is szünteti a tárgy ismertségét, illúzióknak minősíti a tárgyról alkotott fogalmainkat. [Barthes: *Objektív irodalom*, 153] Ha a leírás elutasítja a tárgyak és fogalmak konvencionális kategorizálását, ha nem rendelődik alá az elbeszélésnek, ha eltekint attól, hogy megindokolja, miért van Dupont asztalán három szelet sonka tányéron, az olvasó azzal a feladattal találja szemben magát, hogy nyomozóvá válik, mint a *Közöny* vizsgálóbírója, maga próbálja meg rekonstruálni a jelentéssz összefüggéseket. „... s a funkció, amit a tárgy betölt, nem eredeti jelentésének felel meg (annak, hogy megegyék), hanem egy útvonal láthatóvá tételére szolgál, a gyilkos útját jelzi, aki tárgyról tárgyra, felületről felületre halad.” [153]

Ami már *Az atléta halála* óta elmondható a metaforikus szerkesztésmódról, az a hetvenes évek Mészöly-műveiben elmondható a leírásról is. A leírás is kiemeli a tárgyat az

---

182 Tüskés Tibor, *Mészöly Miklós és Erdély*, Új Forrás, 2003/10.

összefüggések kontinuumából, a leírás is fragmentál. Itt nem arról a (sokszor támadott) narratológiai oppozícióról van szó, hogy a leírás a cselekmény *szünete*. Ezt a felfogást ismerjük többek között Genette-től, [*Figures III, Az irodalom elméletei, I*] a leírások közben nem halad az elbeszélés ideje, áll a cselekmény. Ez a fajta a leírás nem csak az időkontinuumot bontja meg, nem a cselekményt állítja meg, hanem ennél jelentősebb megszakításokra képes. Önállóvá válnak a dolgok, attól, hogy „megállított” képekben, időnként nagyításban látjuk őket. A *Pontos történetek*ben (a *Filmmel* ellentétben) ritkán találhatunk leírásra, történetmondásra vonatkozó elbeszélői reflexiót, ezek egyikét idézem:

Az óvóhely mögött bedőlt fészér, mellette frissen javított ól, benne egy sovány, fekete disznó. Még nem láthat engem, de már feszülten figyel. Megszoktuk hízonak, haszonállatnak nézni a disznókat; ez viszont pusztán attól, hogy nem kövér és mozdulatlanul fülel, egyszerűen csak állat. (267)

A részlet árulkodik arról, hogy a leíró tekintet pontossága, a Robbe-Grillet-i programhoz hasonlóan a konvencionális, a tárgyra rakódó jelentések szűrését, kritikáját jelenti. A bedőlt fészér, az egyetlen, sovány kis disznóval *rutinszerűen* a szegénység képzetét keltené fel. És realista vagy szociografikus műben találnánk magunkat. Az első mondat szinte még nem is kép, csak toposz. A pontos, pillanatképszerű leírás a szagot fogó, figyelő állatról igyekszik a képzettársítást blokkolni, az elbeszélői reflexió pedig – kérdés, hogy ezúttal mennyire sikeresen – ezt elhárítani, minimalizálni.

A *Filmben* az Öregember pörsenéseinek, bőrhibáinak közelképei nem az öregember színekdokhéi, nem az öregség részvétet vagy undort keltő jelei vagy szomorú jelképei, hanem pusztán egy test képei. Az arc minuciózus vizsgálata nem visz közelebb az öregemberhez, az öregség fogalmához stb. A leíró széttagolás technikája az, hogy a látható felületre korlátozzuk a leírást, ugyanakkor felfüggesztjük, kétségbe vonjuk a nem látható megismerhetőségét. (Ebben segíthetnek imaginárius segédeszközök mint a kamera, vagy nyelvi protokollok, mint a *Film* egyik, illetve a *Párhuzamos történetek* számos részletében a patológiai „leletek” szaknyelve.) A felület látványának szokatlan élessége, bizonyossága kiegészülve a nem közvetlenül látható kérdésességével azt a hatást kelti a példának hozott esetben, hogy a test nem függ össze szükségszerűen az emberrel, kérdéses, hogy nyílhat-e átjárás az egyikből a másikba a megismerés számára.

### **Polcz Elaine útleírásai és a *Pontos történetek*, útközben**

Mészöly a *Pontos történetek*, útközben felesége, Polcz Elaine magnóra mondott, majd legépelte úti emlékei alapján írta. Erről tanúskodik az ajánlás: „Hálával A.-nak, hogy megőrizte ezeket a történeteket”, továbbá tudunk erről Mészöly nyilatkozataiból, Polcz Elaine emlékezéseiből. A *Pontos történetek*, útközben szöveg-nyersanyaga nem maradt fenn, illetve lappang, viszont Mészöly halála után, 2002-ben Polcz Elaine a hagyatéki anyagból kiadta a *Karácsonyi utazás* című, 1977-es útinaplót. Ennek a kötetnek a szövege szintén Mészöly „keze alá” készült, Mészöly címet is adott neki (*Halál és cserepek*), széljegyzetekkel látta el a kéziratot az átíró munka előkészületeként, de a gépirat évtizedekre fiókban maradt. Polcz Elaine előszava szerint a nyersanyagon úgy dolgozott, „ahogy Miklós szokott, ami a rövidítést és a pontosítást illeti”. [Sonnevend Júliával egyetérthetünk, hogy ennek a nyoma helyenként meglátszik a szerkesztett szövegen. Ld.

Jelenkor, 2002/] Ehhez a szövegcsoportozáshoz tartozik *A két utazás Erdélyben* című útinapló is, amely egy vízaknai és egy kolozsvári utazás története 1989-ből, nem sokkal a romániai forradalom előttről. Ezt a könyvet 2010-ben, már Polcz Elaine hagyatékából adta ki a Jelenkor Kiadó. (És távolról ugyan, de némi joggal ide kapcsolható az *Atléta halála* is, az erdélyi helyszínek és a női elbeszélő miatt.)

A három könyv – a *Pontos történetek* és a két Polcz-útleírás – transztextuális rendszert alkot. Visszatérő szereplők (erdélyi rokonság, gyerekkori barátok) és helyszíneik vannak, sőt a helyszínek sorrendje is ismétlődik, először mindig Vízaknára, majd Kolozsvárra utazik az elbeszélő (a *Pontos történetek*ben kétszer, a dunántúli utazás előtt és után), s eközben nagyjából ugyanazokat a helyeket, templomokat, az Őszert, a kolozsvári zsidóvárosát látogatja meg. Mivel a három könyv nagyjából tíz-tíz év különbséggel játszódik, a hatvanas évek végi, a 77-es és a 89-es történetek egymás folytatásaiként is olvashatók, annak ellenére, hogy más szerző jegyzi őket.

Más közös motívumok is összekötik a műveket. Mindhárom könyvben hangsúlyos a hosszú, fáradtságos utazásokról (az első kettőben vonatkozás) és a gyakori eltérésekről szóló beszámolók, a romániai állapotok, a nélkülözés és a kaotikus viszonyok (megbízhatatlan menetrendek, áruhiány, félretájékoztatás) leírása. Az elbeszélő ugyanakkor nem csak a földrajzi térben, hanem a családi viszonyok között is el van tévedve, az erdélyi rokonság viszonyrendszere mindhárom műben áttekinthetetlen az elbeszélő és követhetetlen az olvasó számára.

Feltűnő a halálhoz kapcsolódó rítusok, a halottas házak, a torok, temetések, az örökségi viták leírásainak sokasága, a néphit halállal kapcsolatos elemeinek gazdagsága. A halál témaköre egyébként nem különösebben hangsúlyos Mészöly műveiben. *A pontos történetek* relatív különállását többek között ez is okozza, hogy regénynek az utazás mellett ez a leghangsúlyosabb motívuma, már az első mondatból („Kolozsvárra utazom haza látogatóba, halottak napjára.”). Vízaknán a rokonok felidéznek Prizsala néni halotti torát, szinte adatközlőként részletezve a gyászhoz, a torhoz kapcsolódó rituális, higiénés, öltözködési és viselkedési szokások román és magyar változatait, láthatjuk a nemrég elhunyt Irma nevű rokon ravatalát, a virrasztást körülötte, a tor előkészületeit. Az *Öregek, halottak* fejezet vízaknai részében az idős, halálukra készülődő családtagok (és egy agonizáló kutya) körül játszódnak az események, a kolozsvári részében a négy halottját sirató Aranka gyásza, halottlátásai állnak a középpontban. Ezeket a motívumokat láthatjuk viszont a *Karácsonyi utazás*ban is, ahol a *Pontos történetek*ben még élő, fontos szerepet játszó Miklós bácsi halála az erdélyi út oka. Polcz Elaine thanatológia szakembere, a *Pontos történetek*ben a halállal, gyásszal kapcsolatos népszokásokra és néphitre vonatkozó megfigyelések tanulmányaiban is visszatérő példanyag.<sup>183</sup> A *Pontos történetek*et ez a rétege áttételesen a Polcz-életműhöz is kapcsolja – ezzel természetesen nem a szerzőség kérdését vetem fel, hanem az intertextualitásnak egy lehetséges irányát jelzem.

#### *különbségek:*

-státusz (a szerzők különbsége a magyar irodalmi mezőben) Mészöly műveinek a presztízse, Polcz Elaine műveinek az olvasótábora nagyobb.

-a státuszkülönbséggel összefüggésben néhány auktoritási kérdés, (nem filológiai értelemben, hanem szerzőséget mint birtokviszonyt, diszkurzív pozíciót értve). Polcz

183 Lásd pl.: Polcz Elaine, „Segítenek a rítusok” In: Angyal Eleonóra és Dr. Polcz Elaine (szerk.): *Letakart tükör. halál, temetkezés, gyász*, Budapest, Helikon, 2001, 117-140.



Alaine a *Karácsonyi utazást*, azaz *saját szövegét* Mészöly hagyatékából adta ki Mészöly halála után. A kéziratot annak idején férjének adta, s haláláig férje tulajdonának tekintette. („nem nyúltam Miklós fiókjaihoz...”). A kézirat megtalálása, gondozása, kiadása gyászmunka. Úgy dolgozott, „ahogy Miklós szokott, ami a rövidítést és a pontosítást illeti”, dokumentuma egy hajdani, sikeres közös vállalkozásnak, a házasság emlékének felidézése. (Közös erdélyi útjaik, Mészöly érdeklődése Polcz erdélyi világa után, a *Pontos történetek* keletkezése). Ettől ez az útleírás némileg emlékirat-jelleget is ölt. Ezek olyan érzelmi, pszichológiai tényezők, amelyek Polcz Alaine számára érthető módon növelték a kézirat értékét. Fontosabb ennél azonban, az az „értéktöbblet”, amelyet Mészöly nagyobb írói presztízse kölcsönzött a *Karácsonyi utazásnak*. A *Karácsonyi utazás* gépirata éppcsak megindult azon átírásnak és a szerzőváltásnak azon az útján, amelyen a *Pontos történetek* anyaga végigment. Mészöly címet adott neki, széljegyzetelte. (PA mégsem a MM által neki szánt címmel, hanem az általa adott címmel jelentette meg. Ez a visszavétel gesztusaként is értelmezhető (l. Sonnevend), ugyanakkor Mészöly intencióinak tiszteletben tartása és teljesen józan szöveggondozói döntés, hogy nem adott Mészöly-címet egy olyan műnek, amelyet Mészöly végül mégsem írt át, nem „adoptált”). A *Karácsonyi utazás* nemcsak Polcz Alaine hajdani útleírása, hanem egy Mészöly-regényhez kapcsolódó kiegészítő anyag. Az, hogy a *Karácsonyi utazás* Polcz Alaine műveként, de sajátos módon Mészöly hagyatékának részeként jelent meg, azt sugallja, hogy a szöveg megjelenése nem lett volna egészen indokolt, ha ez csupán Polcz Alaine hajdani családi utazásainak különösebb irodalmi babérokra nem törő lejegyzése volna. Úgy is fogalmazhatunk, hogy Polcz Alaine magánjellegű utazásainak lejegyzése attól válik közérdeklődésre érdemessé, mert ezek egyike Mészöly regényének alapanyagául szolgált. A könyv közlésének indoklása legalábbis ezt sugallja. Ez visszacsatol minket egy esztétikai kérdéshez: irodalmi mű megjelenítheti esztétikailag sikeresen a banalitást. A *Pontos történetek* ezt megtette, egy „írófeleség” (Borgos Anna) nem irodalmi igényvel írt emlékirata (amelyben alig esik szó a férjről) azonban nem kockáztathatja, hogy banális legyen.

A szerzőség átengedése a *Pontos történetek* kapcsán is megtörtént. („átadtam Miklósnak stb”), Utólag ugyanezt erősíti meg, amikor Polcz regisztrálja, hogy saját személyes emlékeit is valamelyest felülírták idő közben a *Pontos történetek*. Ez egyrészt az emlékezet ismert, normális működése (a leírt felülírja a megéltet), másrészt nyilvános lemondás a birtokjogról, legalábbis lazítása az önéletrajzi paktumnak [?]: saját emlékeimre egy más által írt szöveg közvetítésével emlékszem – semmivel sincs tehát több jogom ezekhez az emlékekhez, mint annak, aki „megírta” őket.

Polcz emlékezéseiből rekonstruálható egy narratíva a szövegkeletkezés folyamatáról, amelyben Mészöly lett a szerzője az ő szövegének. Próbáljuk meg némiképp kritikailag rekonstruálni, a narratívában tetten érhető diszkurzív tényezőkre figyelve. Fontos az a momentum, hogy Polcz Alaine magnóra mondta az emlékeit. Ennek hátterében az áll, hogy ő *nem tud írni*. Legalábbis – mindkettejük emlékezése szerint (MM: Párbeszédkísérlet, PA: több helyen), éveken keresztül ezért korholta Mészöly, miközben javította műveit. Nincs ebben semmi szokatlan, a modern magyar irodalom sztenderd gender-szereposztását látjuk viszont. [(Példák: Borgos, írófeleségek...) Kukorelly: Polcz „fecseg”. Ezzel szemben a MM-stílus: „férfias, szikár stílus”. Erre példa: EP, NP, Márton: *Pontos történetek, fehér padon*: „Valahogy az egész írás, láttatás módja sugárzóan és erőteljesen maszkulin volt. Ez imponált.” In: *Tagjai vagyunk egymásnak*, 60.) A férfias írás racionális, szikár, szűkszavú, kihagyásos; a női írás folyékony, formátlan, omlatag,

fecsegő és impresszionista. + Nemes Nagy Ágnes tanácsai PA-nak, (NNÁ Polcz Alaine barátnője)]

Nem véletlen, hogy a „rövidítés és pontosítás”-t illetően követi Mészöly munkamódszerét. Ez a csapongás ellenszere, ez az ígéret arra, hogy Polcz Mészöly helyett, mészölyösre írja saját jegyzeteit, a „pontosság”, „szikárság” férfias stíluseszményének jegyében, hogy az irodalmilag csekély értékűnek ítélt kéziratból a „Pontos” történeteket megközelítő mű szülessen.

A MM-művek reflektálnak erre. Hasonló a helyzet *Az atléta halálában*. Amit Hildi ír, az nem felel meg. Nem is magát a művet írja, hanem csak előkészületeket. De ez formátlan, csapongó. A fragmentáltság, az írás esetlegességei női gender-karakterektisztikumot kapnak. A *Családáradás*ban hasonló Júlia magánnaplója („érzékeny membrán” „vérzékeny membrán”) naplója.

Ez a rekonstrukciós kísérlet nem szentimentális történet újramondása, és nem is Polcz-apológia. Az *Asszony a fronton* szerzője nem szorul rá erre.

-tanú és női elbeszélő

[Atléta, Hildi:] „Amit szerettem volna – a pusztá tényeket leírni, a tárgyakat, az ismétlődéseket, olyan apróságokat, melyeket csak az érezhet fontosnak, aki megtanulta gyűlölni a képzeletet, mert tudja, hogy azzal kezdődik az igazi felejtés.” – lehetne a *Pontos történetek* Libusának ars poeticája, ha nem tartózkodna az önreflexiótól. „Legszívesebben nem is magunkról írnék, hanem a tárgyakról, tájakról, de olyan aprólékosan, ahogy ma is bennem élnek.” „Nincs kerek magyarázat. Csak tények vannak, úgy látszik. Meg erős, átható tájak.” [Az atléta]

[...]

**A történeti összefüggés rejtélye mint elbeszélő forma  
(Mészöly Miklós: *Film*; Nádas Péter: *Párhuzamos történetek*)<sup>184</sup>**

A közelmúlt magyar irodalomtörténetének manapság talán kevesebbet emlegetett legendás ténye Mészöly Miklós szerepe nagyjából két írónemzedék indulásában. Tandori, Esterházy, Márton, Parti Nagy Lajos, Pályi András, Krasznahorkai, Darvasi, Kukorelly nevei említhetők, akik számára Mészöly többé vagy kevésbé példát jelentett, sok esetben nem csak irodalmi, hanem a politikai magatartás erkölcsét illetően is. Ottlikkal, a generáció másik kitüntetett viszonyítási pontjával szemben Mészöly reagált az akkori fiatalokra, olvasta kézírataikat, vitázott velük, segítette őket publikációhoz jutni, bemutatta őket külföldi közönségnek.<sup>185</sup> Az interjúk, a megemlékező szövegek és a visszaemlékezések alapján valószínűnek látszik, hogy Nádas Péterrel lehetett legintenzívebb szellemi és baráti kapcsolata. Mindez viszonylag ismert, illetve sokat lehet erről olvasni,<sup>186</sup> noha átfogó tanulmány tudtommal még nem tekintette át Mészöly és a fiatalabb írók kapcsolatrendszerét. Az írók kapcsolattörténeti legendáriuma mellett ott van az a hajdani irodalomkritikai konszenzus is, mely szerint Ottlik és Mészöly, (illetve mellettük Mándy, esetenként Örkény, esetenként Szentkuthy) művei képviselik azt a közvetlen hagyományt, amelyhez a prózafordulat újítói kapcsolhatók. Konszenzus volt, hisz oly különböző értelmezők osztották, mint Balassa Péter, Kulcsár Szabó Ernő, Radnóti Sándor, Szegedy-Maszák Mihály, Thomka Beáta – és még sorolhatnánk.) Persze ezzel sem mondom újat, s ha felidézem, csak azért teszem, mert úgy tűnik, az utóbbi húsz év számos prózai életműve időközben túlnötte Mészölyt. Nem minőségi különbségre gondolok, (ezt a kérdést sem zárnám ki feltétlenül), hanem a merőben szubjektíven érzékelt mai olvasói preferenciák változásaira, az irodalomtörténeti emlékezet szintén nehezen verifikálható alakulásaira, vagy azokra a kézzelfoghatóbb nemzetközi sikerekre, amelyeknek a fordításokban is megjelent Mészöly-művek, pontosabban a Mészöly-korabeli magyar művek nem jutottak a közelébe. A felsorolt szerzők mára élő klasszikusok lettek, a generációváltásban Mészöly emléke kissé elhalványult. Erről persze a legkevésbé sem a Mészölyre gyakran hivatkozó utódok tehetnek, de tanulságos egy visszatekintő pillantást vetni a „Tagjai vagyunk egymásnak” című 1991-es születésnap

---

184 A cím távoli tisztelgés Balassa Péternek, akinek volt egy hasonló című Mészöly-tanulmánya.

185 Lásd pl. Mészöly Miklós: Bevezető, egy irodalmi esthez In: uő.: *A Pille magánya*, 2006, 473-478. (Bereményi Géza, Esterházy Péter, Hajnóczy Péter, Lengyel Péter és Nádas Péter mutatta be 1979-ben bécsi közönségnek.)

186 Lásd pl. a Mészöly hetvenedik születésnapjára összeállított kötet írásait. Alexa Károly – Szörényi László (szerk.): „*Tagjai vagyunk egymásnak*”, Szépirodalmi - Európa Alapítvány, 1991, A Dér Aisa és Geröcs Péter rendezte *Privát Mészöly* c. dokumentumfilmet, és számos visszaemlékezést és beszélgetést, pl. Kukorelly Endre: Szuperszemélyes. Mészöly Miklós hatása fiatalabb kollégáira, *Kalligram*, 2015/május, 60-68., Márton László: Mindent megragadni, mindent összesűriteni. Mészöly Miklósról, a *Műhelynaplók* megjelenése kapcsán. A kérdező Szolláth Dávid. *Kalligram*, 2007/8. 45-51.

kötet nyolcvannyolc szerzőjének impozáns névsorára, akik – néhány külföldi szerzőtől eltekintve – a magyar szellemi élet legkülönbözőbb kiválóságai és akik közül többen akár csak néhány évvel később sem vállalták volna a közös szereplést. Ehhez képest nyilvánvalóan csökkent Mészöly súlya a mai magyar kultúrában.

Amikor Mészölyről, mint hajdani közös viszonyítási pontról beszélek, akkor természetesen nem arra szeretnék kilyukadni, hogy mindenki Mészöly köpönyegéből bújt ki. Az efféle hatástörténeti elbeszélések mindig elfogultak. Inkább abban bízom, hogy az útvonal visszafele is bejárható, és Nádas, Esterházy, Márton vagy épp Darvasi újabb prózájából nyílnak utak a hetvenes-nyolcvanas évekbeli Mészöly-művekhez, illetve az akkor még egy időben formálódó poétikák közös kérdéseire.

Még hozzá valószínűleg más és más utak nyílnak. Az önreflexió, fragmentáltság, a metonimikus elbeszélő logika helyébe lépő metaforikusság, a történeti elbeszélőformák felbontás és újraszervezése, valamint a közép-európaiság mint a próza regionális feltételének és adottságának komolyan vétele tűnnek a legfontosabb közös kapcsolódási pontoknak – ez utóbbira már az imént említett 1969-es bécsi Mészöly-előadás is kitér. Ugyanakkor a 2002-ben megjelent *Műhelynaplók*, illetve annak jegyzetanyaga arra int, hogy a Mészöly-művekben fontosabb az intertextualitás kérdése, mint amennyire a kortárs kritikai recepció számára kiderült, és talán lehetséges – ha lehetséges – visszamenőleg ezt a korabeli Esterházy-féle intertextuális poétikai alternatívájaként olvasni egyes Mészöly-műveket. Mártonnal és Darvasival kapcsolatban a historiográfiai metafikció, az múltimaginációt a történeti ténnyel egy szintre hozó, a mágikus realizmussal rokonságot tartó poétika kérdései válnak újra megnyithatókká. Nádasnál a leírás és a fragmentált elbeszélés kérdése körül zajlik a művek dialógusa. Más és más Mészöly-művekre látszik rálátás: *Függő az Atléta halálát* írja újra, a *Könnymutatványosok legendája* az *Annóhoz* csatlakozik és a *Megbocsátás* körüli Pannon-kisprózához, ahogy a *Jakob Wunschwitz* története is olvasható ezen korpusz felől, míg Márton *Árnyas fűtcájában* a *Film-rájátszások* a meghatározók.

Ez a fejezet a *Párhuzamos történetek* és a *Film* együttes olvasására szorítkozik és egy közös kérdést vizsgál, a többit legfeljebb csak érintőlegesen. A *Film* és a *Párhuzamos történetek* roppant gazdag történelmi anyagot foglal fragmentált szerkezetű epikai formában, olyanban, amelyben a múlt eseményei nem egyszerűsödnek valamely számunkra való átfogó magyarázatban. Mindkét mű elkülönülő történeti rétegek egymásmellé helyezésével alkot többszálú szerkezetet, de mindkét mű gondosan elkerüli bevett történeti magyarázóelvek használatát. Nem mutatnak ki eredetet, nem használnak hanyatlástörténeti, vagy üdvtörténeti sémákat, általában véve nem szintezik az időszakokat, nem használják a generációs összefüggések szokásos magyarázóelveit (nem írnak családtörténetet). A közös kérdés, amelyre minden különbségük ellenére választ keresnek a következő: hogyan lehet a naivnak vagy ideologikusnak érzékelt, terhes közösségi mítoszokat átörökítő történeti elbeszélőformák után új történeti elbeszélőformákat alkotni. Olyanokat, amelyek nem redukálják a múltat a jelen apológiájára, amelyek felmutatják a különböző időpillanatok sajátosságát, de amelyek ugyanakkor megnyugtató válaszok hiányában sem mondanak le a múltmegértés feladatáról. Azaz nem válnak afféle „történelem utáni” kommentárrá, szövegirodalomká, amely könnyen lemond a történelem fogalmáról azzal, hogy a szöveg fogalmával diszkreditálja.

Az alábbi elemzésben a történelemelméleti vagy ismeretelméleti szkepszis alaposabb elemzése helyett – ezt oly sokan tárgyalták már –, ennek a helyzetnek a poétikai következményeit vizsgálom. Hogyan marad olvasható egy olyan történeti elbeszélés, akár egy, akár három vaskos köteten keresztül, amelyben a történetek összefüggése nem érthető? Mi tartja egyben a néha kétségbeesítően széttartó idősíkokat és elbeszélésszálakat? Sőt, hogyan képes ez a két könyv hasonlóan immerzív, „történet- és történeleméhes”, nyomozó olvasói magatartást kiváltani? Azaz hogyan lehet az átfogó történelmi magyarázatok kora után is sikerült történelmi elbeszélést alkotni?

### **A Film**

Mindkét regényben hol a rend, hol a káosz tűnik uralkodónak. Ha rend van egy műben, azzal nincs gond. Ha csak káosz van egy műben, az sem olyan nagy probléma. A jó dadaista művekben például tiszta káosz van, de ez a mai olvasónak nem jelent problémát, elboldogul vele. Ebben a két műben a magas fokú szerkesztettség ígéretével és a szerkesztettségnek nem engedelmessé váló káosszal egyszerre találkozunk. Ez pedig zavarba ejtő vagy éppen lebilincselő.

Mindenki emlékszik a *Film* fő cselekményszálára: egy öregember és egy öregasszony csoszog keserves lassúsággal. Ez valamiért roppant fontos az elbeszélőnek, aki valamiféle dokumentumfilmet, vagy történelmi filmet akar forgatni a Városmajor utca, a Csaba utca, a Vérmező, Moszkva tér környékének múltjáról. Az öregek filmezésén kívül van egy történeti szál, amely a véres összecsapásba torkolló munkástüntetésről emlékeztet, Babits által is megverselt 1912. május 23. napján játszódik. Ennek a főszereplője bizonyos Silió Péter, aki részt vett a tüntetésen, lovas csendőrök megsebesítették, de elmenekült, és az utcai ütközet után rejtélyes okból megölte Sax Simon budai szőlősgazdát és kötélverőt. Vannak ezen kívül mellékszálak: például a Városligetben hajdan működött illegális állatviadalokról, Silió feleségének sorsáról, egy zsidó szeretetotthon lakóinak 1945-ös horrorisztikus lemészárlásáról, egy állatkertből ellopott vemhes, majd elvetélő cerkófmajomról. Van továbbá rengeteg aprókép, történelmi mozaik, felvillanó emlék és felsorolhatatlanul sok történelmi epizodista, átmenetileg szerepet kapó alak, mint Brentano Cimerola velencei mozaikfestő, Buchinger Manó szociáldemokrata politikus, Kumria rác apáca, báró Orczy Lőrinc főlövmester, Burre zsidó, Saskó Miskó és Dax Titi bárzenészek, Bikácsi G. Tomasa árnyképrajzoló stb-stb.

Ezek mind roppant akkurátusan bemutatott történetiszálak és -fragmentumok, csak éppen azt nem tudjuk pontosan, mi az összefüggés közöttük.

Az elbeszélő hipotézise szerint a töredékesen, de nagy részletességgel előadott múltbeli események szoros összefüggésben vannak a két öreggel. A Silióval történt hatvan évvel korábbi eseményeknek az 1973-as jelen előtörténetének kellene lennie, az Öregembernek emlékezni, tanúskodni kellene, adatot szolgáltatni a filmhez. Az elbeszélő törekvését az teszivalóban indokoltta teszi, hogy az öregek azóta ugyanitt laknak, Silió szinte a kertjükben ölte meg Saxot hatvan éve. Maga a helyszín egyébként is a szereplőkkel egyenrangú főszereplője a regénynek, a néhány négyzetkilométeres budai terület minden egyes szeglete múlttal terhes, az elbeszélő mint egy rendkívül felkészült, de történelmi beleképzelésekre is hajlamos idegenvezető vagy helytörténész, minden épület, szobor, utcasarok kapcsán elmondja azokat többnyire hátborzongatóan véres és embertelen mikrotörténelmi eseményeket, amelyeket az adott emlékezethely őriz, továbbá ezeket megtoldja a maga történelmi imaginációival.

Csakhogya koronatanú, az Öregember semmilyen együttműködésre nem képes. Az elbeszélő történelmi interjúja, amely értelmes vállalkozásnak tűnt, valójában az abszurditásig értelmetlen, hiszen kamerája folyamatosan azt rögzíti, hogy a szélütött Öregember teljességgel leépült. Tekintete üres, mozdulatairól nem eldönthető, hogy tudatosak-e, vagy csak tónusos izomrángások, nyálhabos száját nem szavak, hangok hagyják el. Egy hurutos köhögési roham túlélése vagy a sebeit kószolató legyek elhessegetése a legtöbb, amit várhatunk tőle. A kamera-elbeszélő ennek ellenére élvezettől sem mentes kíméletlenséggel faggatja, Silió történetére és gyilkosságára vonatkozó hipotéziseit szeretné igazoltatni vele. Ha az Öregember képes volna erre, az nemcsak az elbeszélő történelmi kutakodásának, hanem a mű szerkezetének is igazolása lenne. Győzne a rend a káosz felett, és megtudnánk, hogy mi köze van a jelenbeli szálnak a felidézett múlthoz.

A történet-szálak rejtélyes kapcsolatára vonatkozó elszánt faggatózás látványos színrevitele annak a Mészölynél a hetvenes évektől központivá vált felismerésnek, hogy a múlt diszkontinuus. Mészöly ekkortól nem írt a múlt folyamatosságát sugalmazó narratívákat, jó példa erre az *Alakulások*, a *Nyomozás*, a *Megbocsátás*, a *Családáradás* vagy épp a *Hamisregény*. Hiteltelennek érezte a kronológiai elrendezést, erősen kételkedett a nagyívű epikai freskókészítés lehetőségében, és abban, hogy „a káoszt meg lehet reparálni”.<sup>187</sup> Csakhogya a kontinuitásról való lemondás nem könnyű döntés. Esterházy-nál, Parti Nagy Lajosnál, a későbbi generáció nem egy írójánál a diszkontinuitás az alapegység. Úgyszólván minden mondatuk közt rés van, az Esterházy-szövegeknek a vendég-szövegek és a rájátszások közötti hasadékok az alapanyaga, ott a diszkontinuitás a kontinuitás. Náluk ez felszabadító tapasztalat, Mészölynél azonban a diszkontinuitás nemcsak felszabadulás, hanem *veszteség is*. Szembesülni kell vele, hogy a történelem szaggatott, teli van egyéni és kollektív felejtéssel, traumával, hazugsággal, hogy nem férünk hozzá problémátlanul a múltunkhoz, de a történelmi tanúskodás feladata ettől még itt maradt.

### **Az Anno**

A döntés nehézségét jelzi, hogy Mészöly – noha a hetvenes évektől kezdve diszkontinuus rövidprózai formákban dolgozta fel közép-európai, vagy a szűkebben vett pannóniai emlékezeti anyagot – évtizedek keresztül nem mondott le arról a tervéről, hogy integratív nagyepika keretében mondja el a régió történelmét. A történet Buda törökök alóli felszabadításától máig húzódott volna. Erről a tervéről interjúkban is mesélt<sup>188</sup>, és a tervezett művet hol *Napló*, hol *Anno* munkacímmel emlegette. A Thomka Beáta és Nagy Boglárka szerkesztésében megjelent *Műhelynaplók* egyike pedig teljes egészében az

---

187 Mészöly Miklós – Szigeti László, *Párbeszédkiérlet*, Kalligram, Pozsony, 1999, 64., 79.

188 „Ha még élni fogok, és erőm lesz hozzá, szeretném megvalósítani azt a könyvtervet, amely tulajdonképpen ilyesmit célozna meg. Egy napló lenne. De nem amolyan közhasznú és leíró, az nem az én műfajom, ahhoz abszolút nem értek, hanem már a címében is benne lenne: A napló. A legmélyebből jövő emberi konfesszió mint műfaj. Nem Egy napló, hanem A napló. E könyvben, terveim szerint a magam kis technikájával idődimenziókkal játszogatnék viszonylag tág terepen, hiszen a történet Buda törökök alóli felszabadulásától máig tartana. Annak a porontynak a naplója a legkülönbözőbb vetületekben, aki az Anno című írásomban a kénes forrás mellett jön világra, s mert ebben a négyszáz éves naplófolyamatban hol nőként, hol férfiként bukkan elő, az egész egy nemiséget váltogató történetismeret is lenne. 1689-től mondjuk 1989-ig, vagy talán tovább is tágul ennek a megrendítő emberi karakternek az élettörténete.” I. m., 72.

Annóhoz gyűjtött jegyzeteket tartalmazza.<sup>189</sup> *Anno (Albumkép a régi időkből)* címmel meg is jelent egy elbeszélés, amely a tervezett mű kezdeteként is felfogható. A készülő mű szerkezetéről valló apró megjegyzése a *Műhelynaplók*nak, amikor „magyar Orlandó”-ként említi.<sup>190</sup> A Woolf-utalás és Mészöly megjegyzései alapján könnyű rekonstruálni, hogy a publikált *Annó*beli rác kislány, a Buda felszabadításának háborús káoszában hatalmas török bugyogóban tébláboló Kumria a máig tartó történet háromszáz éve során mindent és mindenkit túlél, ráadásul nemet váltott volna, talán többször, mint Woolf hőse. Feltételezhetően a többi szereplő is koronként alakot váltott volna, mint Ádám, Éva és Lucifer *Az ember tragédiája* történeti színeiben, vagy esetleg épp fordítva, egy ellentétes anakronia-szerkezetben az utódok lettek volna generációkkal korábbi replikátumai.

A két terv összeér, hiszen a megjelent néhány oldalas *Anno* elbeszélőjének az a megjegyzése, amikor szereplők egy csoportjáról<sup>191</sup> ezt mondja:

*Java részük már nem közvetlenül van jelen az ünnepségen, csupán a gyermekeik és unokáik révén, de azért így is biztosan fel lehet ismerni őket.*<sup>192</sup>

Az *Annón* kívül is voltak olyan tervei Mészölynek, például egy Szent Johanna-parafázis<sup>193</sup>, melyek azt bizonyítják, hogy hosszasan kísérletezett a regionális múlt nagyepikai megformálásával. Bár kockázatos el nem készült művekről állításokat tenni, valószínűnek látszik, hogy ezekben az időrend, a főszereplő, az ismétlődő szerkezeti elemek biztosította formai integráció csökkentette volna a fragmentumok önállóságát és a múlt diszkontinuitását.

A *Filmben*, láttuk, nem győz az időrétegek közötti rend, nem sikerül a történelmi feszültség feloldása. Az Öregember nem megszólítható, nem tanúskodik. De nem csak az elbeszélői hipotézis miatt érezzük úgy, hogy értelmes összefüggésnek kellene lennie a történetek között. Először Balassa Péter írta meg, hogy mennyire sugallatos, sőt, szinte kényszerítő a regény sűrű motívumrendszere.<sup>194</sup> A metaforikus kapcsolatok, analógiák az

189 Mészöly Miklós, *Műhelynaplók* (S. a. r.: Nagy Boglárka, Thomka Beáta), Kalligram, Pozsony, 2007, 279-407, és lásd még 695-től.

190 I.m., 874

191 „Gerardin Mihály János tabáni kirurgus és halottkém, Elias S. Henrico lombardiai karmelita, a sváb Leisterné Susanna Cathrina (a szintén sváb Holtzmann Konrád budai hóhér özvegye), Molitor, az oláh gyermekbarát sarlatán, Kovács István cigánybíró, Kartigám, kikeresztelkedett török lány és még számosan mások.”

192 Mészöly Miklós, *Volt egyszer egy Közép-Európa*, Magvető, Bp., 1989, 15.

193 Az *Anno* tervével rokon a *Szent Johanna-parafázis*, amelyre később még visszatérek. vö.: Mészöly, *Műhelynaplók*, 95-128, 261., változata: (Regény: az ünnepi per hete), In: Mészöly: *Érintések*, Szépirodalmi, Bp., 1980, 176-180.

194 „[M]intha összeérnének a szálak, egy-egy pillanatra. Már-már bizonyosak vagyunk abban, hogy az Öregembernek valami köze volt Silióhoz [...]” Balassa Péter: Passió és állathecc, In: uő.: *Észjárások és formák*, Tankönyvkiadó, Bp., 1990, 37-104, 86. És: „Olyan szerkesztésmóddal van dolgunk, melyben mintha folyton összeérnének az egymással kauzálisan össze nem függő szálak, mintha sugalmazva lennének a bizonyos titkos megfelelések, de a szálak mégsem érnek össze, a megfelelések csak atmoszférikusak és sejtelemszerűek.” uő.: A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma, In: *Észjárások és formák*, 105-127. 113. A metonimikus logikájú narratívák kondicionálta olvasói várakozások kisiklásának poétikai hatását regisztrálja Szávai János is: „[H]iába keressük az összefüggést a *Film* öreg házaspárja, s hajdani, a házaspár jelenlegi lakása közelében

említett elbeszélői hipotézisnél hathatósabban készítetik arra az olvasót, hogy megpróbálja megérteni az összefüggéseket. Az olvasó, miként Balassa, motívumsorokat gyűjt össze: az összes regénybeli állatot, az állatok szenvedését, az ember állatokhoz való hasonlításait, az elgázolt rigót, az eltört lábú lovat, a leölt libát, a ládába zárt vemhes cerkófmajmot, a kekszes dobozban elpusztult hörcsögöt, az állatviadalkok áldozatait. Bár a jelenbeli és az 1912-es történet-szál között nem sikerül a regény során semmilyen ok-okozati kapcsolatot létesíteni, a motívumok rejtélyes, irracionális szálakon összefogják ezeket. Silió néhány jelentős külsőségben hasonlít az Öregemberre, úgymond véletlenül. Mindkettőjüknek üresek a zsebei, (kisemmizettség), mindketten bevizeknek (tehetetlenség), Siliót levizeli a csendőrlő, ennek modern változataként az Öregembert lefröccsenti a locsolókocsi (megalázottság). Egyikőjük sem tudja értelmezni az őt körülvevő világot. Silió összefüggéstelenül beszél a bíróság előtt, az Öregember a cerkóféra emlékeztető állathangokkal válaszol a faggatózó filmesnek. A két figura analógiája olyan erős, ugyanakkor kapcsolatuk olyannyira meghatározatlan, hogy kínálkozik a Mészöly-tervekből ismerős transzhisztórikus szerkezeti ötletek alkalmazásának lehetősége, miszerint az Öregember valamiképpen „reinkarnációja” vagy replikátum-leszármazottja volna Siliónak. Azonban a *Film* szövege alapján teljességgel igazolhatatlan efféle gyanú, mert a motívumok és analógiák is csak ígérnek a rendet, ami végül nem épül fel.<sup>195</sup> A párhuzamok, analógiák hatására az olvasó azt gyanítja, itt minden összefügg mindennel, akkor kerekedik ki a regény, ha majd megérti a motivikus összefüggéseket. Talán az efféle párhuzamok miatt szerepel Mészölynek a *Film*hez készített műhelynaplójában a „*Párhuzamos (történetek)*” címvariáns is.<sup>196</sup> Ezt persze a Nádas-regény vonatkozásában nem szabad túlértelmezni, ám az, hogy ez a szókapcsolat Mészöly regényének is lehetne címe, jelzi a mellérendelt történet-szálak viszonyának hasonlóságát a két regényben.

### *Az idősíkok hierarchiájának felbontása*

Első ránézésre nem sok közös vonása van a *Film*nek és a *Párhuzamos történeteknek*. Az egyik regény 1974-es, a másik 2005-ös, az egyik viszonylag rövid, van kiadás, amelyben csak százötven oldal, a másik roppant terjedelmes, a három vaskos kötet ezerötven oldal. A két regény elbeszélője sem hasonlít egymásra. A *Film*é, mint láttuk, résztvevő elbeszélő, a forgatás irányítójaként része a két öreg világának, ám nem lát bele tudatukba. A *Párhuzamos történetek* elbeszélője ismeretlen, nem jelenik meg az elbeszélő világban, viszont bármelyik szereplő belső nézőpontját képes felvenni, bárkibe „bele tud helyezkedni”. *Film* elbeszélője, annak ellenére, hogy rengeteg adattal és megfigyeléssel látja el az olvasót, meglepően keveset tud a két öregről, ezzel szemben a *Párhuzamos történetek* elbeszélője, ahogyan ezt több kritikus felróta, szinte korlátlanul mindentudó.

---

történet gyilkossági história között. A hagyományos elbeszéléseken felnőtt olvasó döbbenetesen fedezi föl, hogy amit előreutalásnak hitt, nem utal előre semmire. De Mészöly szándéka itt épp ez a megdöbbenés, s a megdöbbenés által annak megsejtetése, hogy az ok-okozati kapcsolat helyett valami másféle kapcsolatra kell felfigyelnünk.” Szávai János, Kamera és nyomozás: Mészöly Miklós. In uő.: *Zsendül-e a fügefafa ága?* Szépirodalmi, 1984, 99-108. 104.

195 A főalakokon kívül is találhatunk a két történet-szálát összetartó analógiákat, az Öregasszonyt például Silió feleségével igyekszik összefüggésbe hozni a kamera-elbeszélő, de mellékszereplők között is állandóan összefüggés-gyanús elemekre akadunk. Az 1912-es történetben van egy bizonyos Czánin Miskó, az 1973-asban pedig van egyrészt Czánin Gáspárné, másrészt Daskó Miskó; az 1912-es történet említ egy Burre nevű zsidót, az 1973-asban feltűnik Burre-Magyar Frigyesné.

196 *Műhelynaplók*, 497.



Ugyanakkor mindkét elbeszélő személytelen, a *Film* elbeszélőjétől csak a filmkészítéssel kapcsolatos információkat tudunk meg, szinte azonosul a kamerával, a forgatással, a róla szerzett információk merőben „szakmai” jellegűek, így teljességgel irreleváns, hogy egyébként kit tisztelhetünk benne, továbbá ennek a professzionálisnak szánt személytelenségnek, objektivitásnak eszköze az is, hogy többes szám első személyben beszél magáról. „Kezünkbe vesszük a kamerát...” „Felvetjük az Öregembernek a lehetőséget...” A *Párhuzamos történetekben* az elbeszélő személytelensége teljes: semmit nem tudunk róla, nem utal magára, stilisztikailag nem különül el a szereplőktől.

A különbségek ellenére a két mű egyezik káosz és rend eldönthetlenségében, valamint abban, hogy a történeti rétegek egymáshoz kapcsolódása egyben a mű formakérdése.

A *Film* bizonytalanságban hagy afelől, hogy az idősíkoknak mi a viszonya egymáshoz. A Silió-szál képtelen a jelenbeli szál előtörténetévé válni. A *Párhuzamos történetekben* jóval több kifejtett történet-szál van, mint a *Filmben*, és ezek között számos kapcsolat kiderül az olvasás során. A külön térben, időben játszódó történetek között vannak átjáró szereplők. Például Hans Wolkenstein, (más néven Kovách János) gyerekkora a Harmadik Birodalomban játszódó történet-szál része, felnőttkoráról pedig a hatvanas évek elejének magyar történetében olvashatunk. Kienast növendék Hans gyerekkori társa volt a fiúinternátusnak álcázott fajbiológiai kísérleti intézetben, őt a rendszerváltás kori német történet-szálban Dr. Kienastként, korosodó nyomozóként látjuk viszont. Sőt, még az egészen különállónak tűnő fejezetek, mint például az utolsó két fejezet is vékony szálon ugyan, de kapcsolódnak a korábbiakhoz, az utolsó fejezet újtávító munkása, Bizsók István például a korábbi kötetek egyik fontos szereplőjének, Mózes Gyöngyvérnek a nevelőapja, a példák folytatathatók. Azonban hiába adja meg a *Párhuzamos történetek* az elkülönülő történet-szálak közötti kapcsolatokat, ezek nem szüntetik meg a történetek diszkontinuitását. Az egyes szereplők előtörténete, utóélete rekonstruálható, de ez nem jelenti azt, hogy az egyik történet-szálat a másik előtörténetének vagy következményének tekinthetnénk. A „párhuzamos” történetek érintkeznek, metszik egymást, de nem rendelődnek alá egymásnak, számuk elvileg növelhető vagy csökkenthető volna a szerkezet jelentős sérülése nélkül.

A két regény közös olvasói tapasztalata az összefüggés-keresés. Az olvasó egyre elszántabban próbálja feltérképezni az olvasó a különböző történet-szálak kapcsolatait. Sok jel arra bízta, hogy érdemes ezeket keresni, sőt a *Párhuzamos történetek*, a *Filmmel* ellentétben, számos összefüggést megad. Érintkezések, analógiák, motívumok sokaság sugallja, hogy a történet-szálak kapcsolatrendszer lényegi kérdés, ám a történetek olyannyira önállóak maradnak, hogy nehéz integráló elvet találni, amely megindokolná, hogy miért kerültek egyáltalán egy műbe.

A *Párhuzamos történetekben* sok szálon futó, különböző időrétegekben zajló, egymással sokféleképpen kapcsolódó történetek vannak, de ezek között nincs hierarchia. Az olvasás folyamán kapcsolataikat, közös szereplőiket sorra felismerjük, kronologikus elrendeződésüket megértjük, de az elbeszélő történetek viszonyrendszerének megértése nem segít hozzá az elbeszélés logikájának, összességében a mű szerkezetének megértéséhez. Nem tudjuk egyértelműen meghatározni a főszereplőt (leginkább Kristóf lehetne az, de akkor miért vannak a regényben hosszas fejezetek olyan szereplőkről, akiknek nincs köze Kristófhhoz) és nem tudjuk egyértelműen kijelölni a fő történet-szálakat, hiszen akármelyiket is választjuk, maradnak olyan fejezetek, amelyekről nem tudunk

elszámolni. A történetek egymásmellettisége nem ad ki olyan fókuszpontot (eseményt, szereplőt, színhelyet), amely kijelölhetné a mű határait, amely megindokolná kiterjedését: nem tudjuk azt mondani, ez a történet, ez az időréteg még idetartozik, az már nem. Ezt voltak, akik a műforma hibájának (Margócsy István) tekintették, vagy legalábbis fenntartásokkal fogadták. Továbbá nem véletlen várták többen a Nádas által emlegetett negyedik kötetet: hátha az lekerekítené, lezárná a lezáratlan szálakat, helyrebillentené az arányokat, eldöntené, mit tekintsünk a regényben súlypontinak, mit másodlagosnak.

*Emlékiratok könyvével* szemben, ahol világos viszonyrendszerben kapcsolódnak össze és szabályosan ritmusban követik egymást a külön időkben és síkokon játszódó történetek, a *Párhuzamos történetek* lazább és esetlegesebb cselekményszál-kapcsolatainak inkább félrevezető szerepük van. Olyan hatást keltenek, mint a *Film* kapcsán tárgyalt, de a *Párhuzamos*ban is burjánzó motivikus kapcsolatok: a nyomozó olvasást erősítik, azt hitetik el az olvasóval, hogy ha majd végre átlátja a bonyolult, sokszereplős regényfolyam családfáit és kapcsolati hálóját, akkor lekerekedik a regényforma, és világossá válik a fejezetek rendje.

Talán meglepő a párhuzam, de a *Párhuzamos történetek* szerkezetét tekintve leginkább még az olyan novellaciklusokra emlékeztet, mint *A jó palócok*, ahol a szereplők átjárnak egyik elbeszélésből a másikba, de ettől még az elbeszélések önállóak és egyenrangúak maradnak. Mikszáth palócai, Bede Anna, Tímár Zsófi vagy Gélyi János hol főszereplők, hol mellékfigurák, vagy éppen csak említik nevük. Hasonlóképp bukkannak föl, lépnek előtérbe vagy tűnnek el az egyes szereplők a *Párhuzamos történetek* fejezeteiben, lényeges különbség, hogy Nádas regényében történeteik poggyászát viszik magukkal, a váratlanul élesedő emlékeik, előtörténetük egy-egy felelevenedő epizódja távoli világokat kapcsol össze.

Például Rott André, amikor a *Mindenki a maga sötétjében* fejezetben megismerjük, főalaknak látszik a három „zsúrfiú” között (főnök és apafigura a társaságban, amit törzsi gesztussal, péniszének megmutatásával jelez is, neki vannak a legbefolyásosabb káderkapcsolatai, a legfrissebb politikai értesülései stb.). Ám hamar világossá válik, hogy Ágost fontosabb figurája a Lippay-Lehr család és Kristóf történetének, később pedig kiderül, mégiscsak Hans a legfontosabb szereplője közülük a regénynek, hiszen ő a legfőbb összekötő figura a német és a magyar történetszálak között, Ágost pedig gyakorlatilag a második kötet végétől kiíródik a regényből, hogy már csak futólag térjen vissza. Rott Andréra, akit egy epizódszerepnyi újrírás után a harmadik kötet végére szinte el is felejtethetünk, megint jelentős pillanatban „kapcsol vissza” váratlanul a regény az utolsó oldalakon. Madzar története szinte regény a regényben: igen kidolgozott, emlékeztető figura, főalak, ám meglepő módon csak a második kötetben szerepel, előbukkant, szinte főszereplő lett, majd eltűnt. Folyamatosan változik, ki a főszereplő. A szereplők újra felbukkanása az összefüggések megértésével hitegeti az olvasót, a kohézió illúzióját adja, de gyakori státuszváltozásuk, az, hogy bármikor elhagyhatja őket a könyv, az egyes fejezetek novellaszerű zártágát, a mű fragmentáltságát erősíti. Rend és káosz váltakozik.

Gyöngyvér –aki este szerető, délután énekesnő, nappal óvónő – nehezen vált életének szinterei között:

Amikor Ágost vagy korábban más férfiak föl hívták az óvodában, ő pedig épp a gyerekekkel játszott vagy énekelt, s valaki beszólt, menjen már a telefonhoz, akkor

nagyon kellett figyelnie, hogy értse a másik embert a vonal túlsó oldalán. Oly távol került tőle reggel óta, akárha nem is lenne másik élete.” (I/200.)

Hasonlót érezhet az olvasó, amikor egy háborús német „novella” után folytatja a hatvanas magyar szálát. Nagyon távolról kell visszatalálnia abba a másik kontinuumba.

### Nagyítás

A *Filmről* és a *Párhuzamos történetekről* egyaránt elmondható, hogy rendkívüli pontossággal írják le a fikció világának elemeit, de az elemek összefüggéseit illetően bizonytalanságban hagyják az olvasót.<sup>197</sup> A dolgok, személyek, helyszínek részletezettsége ellentmondásban van az őket befogadó világ kaotikusságával. Ez a fajta leíró tekintet nem rendezi el a dolgokat, Mészöly és Nádas kamerája gyakran csak közelnézeteket ad, nem nagyotállokat, amelyek segítségével az olvasó világszerűen egybelátná a részleteket. Leíró stílusuk jellemzője a *nagyítás*. Ezalatt a leírás szokásosnál magasabb fokát és elkülönítő hatását értem, amikor a megfigyelt dolog, ember, jelenség a nagyobb figyelemnek köszönhetően kiemelkedik a környezetéből, kitakarja azt, mintha nagyítóüveg, mikroszkóp alatt néznénk. Így alkalmazható iménti állításom a művek leíró szintjére. Diszkontinuitás nemcsak a múlt és a különböző idejű történeti rétegek között van, hanem úgyszólván már a szemünk előtt elkezdődik: a jelenbeli világunk érzékelésének szintjén. Látványokkal szembesülünk, melyek nem eresztik el a tekintetünket, és közben ritkán kapunk átnézetet, pihenőt ebben a részlettől-részletig haladó rövidlátó gyakorlatban.

És nemcsak a Mészöly-regény romlott, megalázott, elpusztított testeinek „objektív” leírásáról van szó, az öregek frivol csókjelenetéről, a szoknya alá kukkoló, „vénasszony picáját” (369.)<sup>198</sup> fürkésző kameráról az auschwitz-i szétroncsolt lánytest akt-leírásáról (358.), a *Filmnek* ezekről a tárgyias leírást hatalmi visszaélésként bemutató, humanista, végső soron álobjektív képeiről. És nem is a humanista kompassziót messze elhagyó, a magyar irodalmi nyelvben új fejezetet nyitó nádas testleírásokról. Az ugyanis kézenfekvő, hogy a diszkurzív tiltás alá eső látványok nagyításának megvan a tekintetreggítő hatása. Amikor több száz oldalon keresztül Gyöngyvér és Ágost szeretkezését, vagy Kristóf megmerítkezését látjuk a Margitsziget éjszakai anonim férfiközösségben, akkor ezeknek a látványoknak teljességgel irrelevánssá válik a világban (vagy a műben) elfoglalt helye. Amíg a szuggesztív képet látjuk, nem látunk mást, évek múlva csak a képre emlékszünk, nem a körülményeire, és amíg olvassuk, mi a funkciója a jelenetnek a regényben. De nemcsak ezekről a témájuk miatt (is) erős képekről van szó, hanem éppannyira a fontossági skála túlsó végén lévő jelentéktelenekről. A szubliminális érzetek rögzítéséről és nagyításáról, a mindennapi életünk összefüggésrendszerében észrevétlenül maradó, látott, de nem regisztrált látványokról, amelyeket ezek a szövegek Mészöly szavával szólva „tetten érnek”. A *Film* egyik apró képében az éttermi asztal ottfelajtott tányérjában, a kihűlt ételmaradékba szúrt kés lassan eldől és kifordít a kupacból egy falat rizses húst. Magára hagyott tény, nouveau romanos valóáségeffektus. Hatásának lényegi része a nagyítás, a szövegösszefüggés kikapcsolása, megszakítása

### Lassítás

---

197 Nádas leíró művészetének – az *Emlékiratok* könyve elemzésében elvégzett – legalaposabb vizsgálata Bagi Zsoltnak köszönhető. Bagi Zsolt, *Körülírás*, Jelenkor, Pécs, 2005.

198 Mészöly Miklós, *Film In: uő: Regények*, Századvég, Bp., 1993.

A nagyítás időigényes. Ha valamit nagyon alaposan megvizsgálunk, akkor értelemszerűen hosszúra fog nyúlni a róla szóló elbeszélés. A cselekmény részleteinek nagyítása lelassítja a cselekmény elmondását. Meglepő, de a sűrítés-elvű *Filmben* és a bővítő, jóval terjedelmesebb *Párhuzamosban* nagyon hasonló cselekmény és cselekmény elbeszélésének időarányai. Kevés cselekmény jut sok elbeszélésre, mindkét regény lassú. A *Filmben* az Öregember és az Öregasszony kevesebb mint háromszáz métert (291.) tesz meg a regény zömét kitevő forgatási napon, ami a regény kétharmadán keresztül tart. Az olvasás sebessége lassabb, mint az öregek csoszogása, annyi részletet tudunk meg, hogy igyekeznünk kell, hogy tartsuk a csoszogás tempóját. (A kép az *Alakulásokból* is ismert: ott ház bejáratától a kertkapuig próbálja a két öreg ellapátolni a havat reménytelen lassúsággal) Ez a tárgyias-leíró próza szokásos minimalizmusa: a végletekig részletező megfigyelés megállított vagy nagyon lelassított cselekményhez tud jól illeszkedni. De a történet előrehaladását az is lassítja, hogy minduntalan felidézett történetek szakítják meg: az 1912-es Silió-történet és a többi melléktörténet. Ugyanez történik a *Párhuzamos történetekben* is, csak nagyobb léptékben. Az *Egy úri ház* című fejezetben harminc oldalon keresztül csörög a telefon, míg végre valaki felveszi. Erna és Gyöngyvér három kötetben keresztül utazik a taxiban. Ha valaki másfél hónap alatt olvassa el Nádas nagyregényét, akkor a taxi is ennyi idő alatt jut el az Oktogon melletti lakástól a Kútvolgyi úti kórházba. Gyöngyvér és Ágost szeretkezése a részletező leírás és a közbeékelések miatt körülbelül 260 oldalon követjük. 1961. március 15-ének estéje kb. 1000 oldalon zajlik, közben végig fúj a szél, az események néhány tömondatban összefoglalhatók: Kristóf áll az ablakban; Kristóf követi a presszósnot, Klárát, megismerkedik vele és a férjével, autóznak, a nő átöltözik, elmennek egy házibuliba, ahol Klára, aki ezek szerint terhes volt, elvetél.

A lassítás és a nagyítás kölcsönösen feltételezik egymást. A nagyítás a látható világ részleteit ragadja ki és teszi összefüggéstelenné, a lassítás az időbeli eseménysorokat nagyítja föl és távolítja egymástól, így mindkettő fragmentál. Miközben mindkettő a megértést ígéri. Hiszen ha az Öregember arcának minden pörsenését megszemléltük már, feltételezhetjük, hogy ismerni fogjuk az embert is (mégsem tudunk meg róla semmit). Hiszen ha egy-egy eseménysort ennyire szorosan követünk, akkor joggal hihetjük, hogy meg fogjuk érteni összefüggésüket is. A két narrációs technika egyaránt a jobb és mélyebb megértéssel kecsegteti az olvasót.

### Egyidejűsítés

A történetsszálak lelassított elbeszélései és a részletező leírások keresztezik egymást, montázsba rendeződnek. A történetek lassú folyásúak, de rengeteg más beékelte történettel gazdagodnak, és a folyamatos szintlépések- és ugrások dinamizálják az olvasást. alatt nem egy technikát értek, ezt különböző eljárásokkal éri el a két regény.<sup>199</sup> A *Párhuzamosban* nagy szerepe van – éppúgy mint az *Emlékiratok* könyvében – az emlékezet legkülönbözőbb formáinak. A prousti akaratlan emlékezetnek, a közösségi emlékezetnek és felejtésnek, a freudi fedőemlékeknek, a testi emlékezetnek vagy épp a tudatalatti működéseket sejtető atavisztikus emlékezetnek, továbbá mindkét tárgyalt regényben a tárgyi emlékezetnek, valamint a norai emlékezhelyeknek (pl. „Vérmező”, „Duna”, „Mohács”). Ezzel szemben, mint láttuk, a *Filmet* mindenekelőtt az emlékezet krónikus hiánya jellemzi: hiszen a kamera-elbeszélő képtelen emlékezésre bírni az öregeket. A *Filmben* a történeti kutatásokat folytató, de a történeti adatokat értelmezni

---

199 Mészöly egyidejűsítő narrációjáról lásd: Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 66-70.

nem tudó elbeszélő végzi az egyidejűsítést azzal, hogy összefüggésekkel, néha ötletszerű analógiákkal bombázza az öregembert és az olvasót. Vannak történelmi emlékek, amelyeket a pontosan körülhatárolt hely emlékezete és a forrásokkal megszólaltatott történelmi emlékezet őriz, de nincs olyan emlékező tudat, amely ezeket hitelesítené.

A *Párhuzamos történetek* mindentudó elbeszélője bárkinek belelát a fejébe és a legkisebb tudati változást regisztrálja. Így értesülünk az akaratlan, vagy a testi emlékezet működéseiről, amelyek a szereplők tudatát hirtelen elmúlt idők képeivel, vagy a képeknél halványabb érzetével töltik meg. Ahogy Gyöngyvér érintése előhívja Geerte alakját Erna fejében, ahogy a tudatos emlékezésre kevésbé hajlamos Gyöngyvér Szemzöné eredetileg Madzar által berendezett lakásában megérez valamit egy általa nem ismert múltból. Ezek a felmerülő képek kívülről nézve, az olvasó számára előtörténetekként értékelhetők, csak hogy a váratlan, néha rohamszerűen jelentkező emlékképeket látó szereplők tudata többnyire nem tud vagy nem akar különbséget tenni múlt és jelen idő eltérő státusza, aktualitása között. A múltból felbukkanó képeknek számukra nem kevesebb a realitása, mint a közvetlen tapasztalati jelennek, sőt, van, hogy a jelen pillanat attól válik jelentőssé, észlelhetővé, hogy van múltbéli mintája, ami felismerhetővé teszi. Szubjektív időtapasztalatok, tudatműködések megfigyelése sokszor alapja a Mészöly-próza egyidejűsítő időszervezeteinek is (pl. *Nyomozás*, *Alakulások*, kezdetlegesebb formában: a *Film*, az *Emkénél*), a *Film* elbeszélője azonban átlátszatlan tudatokkal dolgozik.

Két különböző útja van tehát a múlt jelenbe léptetésének: a *Film* keveset értő és a *Párhuzamos* mindentudó elbeszélője egészen másként működik. A *Párhuzamos*ban úgy látjuk, hogy az elbeszélő minden összefüggésnek birtokában van, csak rajta múlik, mikor mennyit árul el ezek közül az olvasónak, és könnyen átjár az idők között, a *Film*ben az elbeszélő előhossa, de nem tudja értelmezni a múltakat. A jelfejtő, nyomozó olvasó Mészöly regényében szeretne többet tudni, mint az elbeszélő, Nádas regényében pedig szeretné megközelíteni az elbeszélő mindentudását. De mindkét esetben azt látjuk, hogy a múlt nyughatatlanul jelen van, determinál, paralizál és nem értjük pontosan, miként teszi ezt. Nádas regényében a múlt determinisztikus jelenléte sok emlékezésforma által sokféleképpen és gazdagon meghatározott, ez a zavarba ejtő, a *Film*ben a múlt determinisztikus jelenléte meghatározatlan, megmagyarázhatatlan, így ott ez a nyugtalanító és nyomozásra serkentő.

Az egyidejűsítéshez tartozik az egyes fejezet-kezdetek kétértelműsége is. A *Párhuzamos történetek*ben nincs a történetszálak váltakozásának a fejezetekben szisztematizált rendje, ami annak idején az *Emlékiratok könyve* szerkezetét könnyen áttekinthetővé tette. Ott az olvasó hozzászólt a váltakozáshoz – vagy követte az első kiadás védőborítóját, ahol színek jelezték a történetszálak váltakozását. A *Párhuzamos történetek* rájátszik erre és nem egy fejezetkezdeten „lebegtetí”, hogy előző fejezet történetszálát folytatja, vagy másikba kezd.

Például a *Le nu féminin en mouvement* elején Kristóf belső monológja arról, hogy ő valószínűleg „buzi”, stílusában, hangnemében hasonlít a fiatal Döhring korábbi álombeli önelemzésének stílusára. Mindkét fiatalember a családjával való meghasonlás, a nők és férfiak utáni sóvárgás, a nemi identitás kérdésessé válásának, azaz röviden a felnőtt férfivé válás krízis-komplexumának kellős közepén próbálja megérteni önmagát. Kis idő, mire eldől, hogy ez már nem a Döhring-szál folytatása, hanem egy másik szereplő, Kristóf szólama, akinek nem hallottuk korábban a belső monológját. Az első bekezdésmondat

(„Torkig volt velük.” [I/188]), érthető Döhring kedélyállapotának jellemzéseként, és mivel semmi nem utal arra, hogy a fejezetváltással alanyváltás is történt, az olvasó minden joggal automatikusan Döhringhez rendelheti a mondatot. Csak néhány sorral később derül ki, hogy már nem ugyanazt a szöveget olvassuk: az olvasó „beugrott”, néhány lépést rossz irányba ment, zavar keletkezik, „vetemedés” Bagi Zsolt kifejezését kölcsönvéve.<sup>200</sup> Ez a zavar nyomatékosítja a töréspontot: óvatlanul folyamatosságnak hittünk valamit, amiről hamar kiderül, hogy nem az, ugyanakkor a kapcsolat, ha csak egy pillanatra is, már létrejött, a két különálló elbeszélés érintkezése megtörtént.

A „kétértelmű vágás” hasonló technikájára *Az atléta halálában* láthattunk korábban példát, (amikor nehezen volt eldönthető, hogy a városligeti színháznál, vagy a vlegyásza „bakhátas” erdei úton vagyunk-e, illetve amikor Pécsi Pici-Bálint páros és a Hildi-Bartosi páros kettős jeleneteit játszatta egymásba a szöveg), és ott is elkülönülő történetzágak egymásra montírozására szolgált. De míg ott ez a metonimikus rend megbontásának kísérleti eljárása volt, addig a *Párhuzamos történetek*ben ez nem pusztán idősíkok metaforikus-asszociatív egymásba játszátása, hanem egyike a kontinuitás és diszkontinuitás testek közötti alakzatainak.

### ***A fragmentálás jelentései***

Végül egy megjegyzés arról, hogy miért jó, ha a történelmi próza fragmentált. Miért nem elég egyszerű kronológiai rendben és stabil összefüggések rendszerében elrendezni a múltat? Erre a kérdésre három válasz kínálkozik.

Az első politikai. A fragmentált, kihagyásos beszéd tekinthető kritikai gesztusnak. Az ellenállás a nagy történeteknek azt jelenti, hogy ellenállunk a múlt ideologikus elbeszéléseinek. A második válasz pszichológiai. A múltból való töredékes beszéd, az összefüggéstelen beszéd a traumatikus emlékezet jele. Háborús túlélőkkel folytatott interjúk és emlékezetkutatások állandó tapasztalata ez. A Mészöly-próza történelmi diszkontinuitásai jelentős részben visszavezethetők a háborús tapasztalatra. Nem véletlen, hogy az öregek a *Filmben*, és nemegyszer más Mészöly-szövegekben (*Megbocsátás*, *Családáradás*) is múlt-zárványok, akik nem beszélnek. A harmadik válasz történelmi, illetve régiótörténelmi. A fragmentált és mozaikos történetmondás az adekvát elbeszélőformája a soknemzetiségű és konfliktusos Közép-Európa múltjának.<sup>201</sup> Ez az, ami képes eltérő nézőpontokat, kibékíthetetlen múltértelmezéseket, egymás mellé helyezni, a „többirányú emlékezetet”<sup>202</sup> egyenrangúan kezelni.

### **A leírás mint hatalom [kiegészítés]**

Bellardit „bármely helyzetben izgalomba hozta a faji obszerváció.” [III/283] Hansot és a többi növendéket „higiénés obszerváció”, indokolt esetben pedig „extrém higiénés obszerváció” alatt tartják. Dr. Kienast nyomozó patológiai ismereteit apjától tanulhatta, aki fogolyként Mengele keze alatt dolgozott egy láger bonctermében.

---

200 Bagi Zsolt, A körülírás,

201 Vö.: Thomka, *Mészöly Miklós*, 82.

202 Michael Rothberg: Gázától Varsóig. A többirányú emlékezet feltérképezése. (Ford. Szász Anna Lujza és Vaspál Veronika) In: Szász Anna Lujza – Zombori Máté (szerk.), *Transznacionális emlékezet és a holokauszt emlékeztörténete*, Bp., 2014, 236-260.

Mészöly regényében a kamera levetkőztet, falhoz állít, az objektív puszkacsó torkolata kivégzéskor. A felvétel egyik vizuális eljárása kiégeti „kiégeti” a rögzített alakot a képből.

Mindkét regény folyamatosan reflektál saját leíró művészetének hatalmi természetére. Az elbeszélő megfigyelései a *Filmben* és a *Párhuzamosban* is totalitárius hatalmi centrumok felügyeleti módszereivel érintkezik. Sőt, mindkét regény paradigmaticusnak tekinti az utóbbiakat, a láger, a bentlakásos iskolának maszkírozott fajbiológiai kísérleti telep stb. nem valami tőlünk idegen látásmódként, nem a torz „nácik” vagy „ávósok” látásmódként, hanem a saját látásmódunkban is meglévő lehetőségek végletes, mégis esszenciális megvalósulásaként mutatkozik meg. Nagy sikert ért el Timur Vermes azzal az ötlettel, hogy mi lenne, ha Hitler megjelenne ma köztünk. Érvényesülne, „celeb” volna, nem volna idegen. Csakhogy az ott szatirikus játék egyszerű kivitelezésben. Mészölynél és Nádasnál a náciizmus itt van – nem „köztünk”, hanem „bennünk”. Ez leginkább Foucault segítségével írható le, aki a felügyeleti intézményekből, az elzárás, a megfigyelés, a kriminalizálás módszereiből von le egy episztémé alapstruktúrájára vonatkozó következtetéseket, és mutat ki például ugyanazon kor tudományos diszkurzusában is visszaköszönő sajátosságokat. A nouveau roman leírás-elméletei ebben a tekintetben nem relevánsak. Robbe Grillet-nél a leírás felszabadítja a tárgyat, Mészölynél, Nádasnál a test-leírások nem csak a test tökéletes determináltságát tárják fel (ami még felszabadításként is értékelhető volna), hanem a leírást magát determináló hatalmi gyakorlatként tárják elénk.

A *Film* leírásainak hatalmi metaforikáját a kegyetlenség–humanizmus értékszerkezetben értelmezhetjük, Nádas regénye tovább megy, és a hatalom és a nemi vágy szoros összefüggését állítja. Dr. Kienast „szakmai izgatottsága miatt a halott test vonzását sem tudta volna elhárítani”. Vay Klára öröklött antiszemizmusa és vágya „egy zsidó faszá”-ra, a vágyat kitölteni hivatott, tárgyiasított személy Kristóf.

Ezzel szemben a *Filmben* az összes altesti megfigyelés a test megaláztatásaként jelentkezik (bevizelés, levizelés, az Öregasszony szoknyája alatti felvételek), a kamera-elbeszélő testre irányuló figyelme alantas. A kamera objektivitása ál-objektivitás, hiszen minden oldalon szemérmert sért. Beállításai „frivol”-ak (a fogatlan, lepedékes szájú magatehetetlen öregember lélegeztetése mint csókjelenet), indiszkrétek, cinikusak, kegyeletlenség stb. Ez platonista szerkezetet erősít meg: a test kiszolgáltatott és múlandó. A leírás agresszió, „ráfogás”, ahogy Balassa említi, a kamera szerinte gyanúsít, mint ügyész a koncepciók perében.

Ezek a fogalmak (szemérmertlenség, indiszkréció, kegyeletlenség stb.) Nádas leírásaiban irrelevánsak. A test megfigyelésének, „olvasásának” képességével regényében mindenki rendelkezik, igaz vannak ennek a képességnek virtuózai, például Erna asszony vagy Dr. Kienast. A *Filmben* ez a tudás elsősorban a kamera sajátja, bár a jelek szerint az Öregasszony is rendelkezik vele, hisz az Öregembert testi jeleit olvasva irányítja.

Mindkét regény esetében a leírás hatalom, ami kohéziót teremt akkor is, ha leírás – mint korábban láttuk – fragmentál és az elbeszélés világa ettől is diszkontinuus. A *Filmben*, abban a regényben, amelyet a sugalmazások és a sejtetések, a finom motívumkapcsolások művészetéért dicsérhetünk, ez már-már a didaxisig menően egyértelmű, sulykolt, ismételt összefüggés, előadásmódjában éppoly agresszív, inzultáló, mint amilyen a kamera jelenléte a mű elbeszélt világában.

[A Pannon-próza novelláiban megszűnik a leírás kényszeressége és megszólalnak a leírt dolgok. Amint Mészöly fogalmaz egy 1988-as interjújában, a Film után „...egyre kevésbé

akartam a dolgok végére járni mindenáron, helyette az vonzott jobban, hogy elveszek az emberi történés gazdagságában. Azt a meztelenséget, amit a Filmben elértem, meg kellett próbálnom újra felöltöztetni. Múlttal, történelemmel, emberek és tárgyak mesélő, epikusabb jelenlétével.” [1988, 590.] Itt már minden leírt helyszín lieu de mémoire-ként viselkedik, minden a leíró tekintet elé kerülő tárgy mesél és előadja saját történetét. Ezek a történetek persze „megbízhatatlanok”, értelmezetlen múlttal terhesek és a leírt helyekből előcsalogatott emlékezet-fragmentumokból nem áll össze semmilyen koherens közép-európai történelem. Ám amíg korábban a leírások a megismerés nehézségét vagy lehetetlenségét bizonyították, addig itt a leírások a történelmi fikció kiteljesedésének lehetőségeivé válnak. A leírás aszketikus és agnosztikus gyakorlatból örömelvűvé vált.]



## Traumatikus múlt, önreflexív próza és történelmi fikció

(Mészöly Miklós: *Film*, Márton László: *Árnyas főutca*)

### I. Bevezető megjegyzés

Márton László 1999-es regényéről, az *Árnyas főutca*ról több kiváló elemzés született az utóbbi években. A regény fontos helyet kezd elfoglalni a magyar holokauszt-irodalom példái között. Ez többek között annak is betudható, hogy szakít a konvencionális elbeszélő eszközökkel, hogy provokatív módon szembemegy a holokauszt-irodalom hagyományos beszédmódjaival, például a mártíromság narratívájával. És nem csak határokat feszegető mivolta teszi érdekessé. Másodgenerációs holokauszt-műként számos olyan poétikai és kontextuális sajátosságot felvonultat, (például régi fotográfiák, dokumentumok, visszaemlékezések használata, problematikus viszonyulás a túlélők generációjához), amelynek köszönhetően termékenyen értelmezhető az *utóemlékezet*, a *postmemory* Marianne Hirsch-i fogalma felől. Újabb értelmező munkát adott a 2005-ben megjelent *Őrizd meg* című album.<sup>203</sup> Ez az album két holokauszt-túlélő asszony, Ács Irén és Somogyi Magda háború előtti, gyerekkori emlékeit elbeszélő, illetve a szécsényi zsidó közösség mindennapjairól és vészkorszakbeli sorsáról beszámoló, azt fotókkal dokumentáló mű. Azt az anekdotikus- és képanyagot tartalmazza Levendel Júlia szerkesztésében, amely a Márton-regény történeteinek és képleírásainak alapjául szolgált. A két mű feszült, izgalmas intertextuális viszonyban van egymással, ami irodalomelméleti és etikai kérdéseket egyaránt felvet. A regényt és az albumot Lénárt Tamás vetette össze egymással.<sup>204</sup>

Ebben az írásban a Márton-regény másik hypotextusára szeretném felhívni a figyelmet. Balassa Péter egy megjegyzését nem számítva, nem esett szó arról ugyanis, hogy az *Árnyas főutca* milyen sok szálon kapcsolódik Mészöly Miklós műveihez.<sup>205</sup> Azt is mondhatnánk, hogy ha az elbeszélte történetek és a bemutatott figurák jelentős részét az Ács Irén-féle történetek és fotók adják, akkor a narrációs eszközök, technikák jelentős része Mészöly műveire, első sorban a *Film*re vezethetők vissza. Meglepő, hogy eddig nem vizsgálták az *Árnyas főutca*t Mészöly műveinek összefüggésében, noha Márton azok közé az írók közé tartozik, akik esszék, interjúk, emlékezések, esszék sokaságában nyilvánították ki, hogy milyen fontos volt számukra Mészöly. Mintha Mészöly kultuszát csak az írók meglehetősen exkluzív köre művelné már, (Nádas, Esterházy, Kukorelly,

203 Ács Irén: *Őrizd meg...* Szerkesztette Levendel Júlia. Liget Műhely Alapítvány, Bp., 2005.

204 A regényről szóló irodalom néhány fontosabb darabja: Balassa Péter: A leírhatatlan pillantás Márton László: *Árnyas főutca*. [2000] In: uő.: *Átkelés. II. Lélekkertészet*, (Balassa Péter művei 7.) Balassi Kiadó, 2009, 288-297. Kékesi Zoltán: Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az *Árnyas főutca* és a fotográfia), in *Magyar Lettre Internationale*, 69. sz., 2008/nyár, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/kekesi.htm>. Kisantal Tamás: A történettelenség történetisége, in: uő.: *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Kijárat, 2009, 257-298. Lénárt Tamás: Irodalmi, képi és családi emlékezet. Az *Árnyas főutca* és az *Őrizd meg...*-album In: „Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban. Szerkesztette Schein Gábor–Szűcs Teri. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013. Szűcs Teri: *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Kalligram, 2011. 165-171. A regény keletkezésének körülményeiről Márton is beszélt Nagy Boglárkának: "A lovak kihaltak". Beszélgetés Márton Lászlóval, *Jelenkor*, 2001/12. sz., 1297.

205 Balassa, i. m., 296.

Pályi András, Krasznahorkai, Márton, Grendel, Darvasi, hogy a legfontosabbakat említsem<sup>206</sup>) az irodalomtörténészek és a kritikusok pedig egyre ritkábban járnak utána a művek szövegközi kapcsolatainak.

Az, hogy az *Árnyas fűtca*ról megvilágító erejű értelmezések születtek az utóbbi években és fontos példája lett a holokauszt irodalmi emlékezetét vizsgáló kutatásoknak, némileg el is különíti, ki is emeli a regényt a maga irodalomtörténeti közegéből. Új, fontos és releváns szempontok alapján, de többnyire nem az ezredvég magyar prózapoétikai folyamatainak kontextusában olvassák a művet.

Meglátásom szerint az *Árnyas fűtca* tétje az, hogy a prózafordulat utáni magyar autoreflexív, posztmodern, intertextuális próza, a nagy elbeszélések és az ideologikus múltkonstrukciók csodálatos, tűzijátékszerű felrobbantása után képes-e, tud-e a traumatikus közösségi emlékezettel is dolgozni. Ez a kérdés Mészöly műveinek kérdése a hetvenes-nyolcvanas években, a Mészöly-művek egyszerre nyitottak egyrészt az intertextualitás, az öntükröző szövegiség, másrészt az anekdotikus és más emlékezeti formákban hagyományozott történelmi tapasztalatok narrációjának megújítása felé. Az *Árnyas fűtca* esetében a holokauszt-irodalom kutatásának szempontjait (az utóemlékezet, a képi reprezentációk, a hagyományátadás, a beszéd legitimációjának fogalmait) érdemes volna szembesíteni azzal a nyolcvanas-kilencvenes évekbeli, az „új próza” kapcsán is (például Balassa Péternél, Thomka Beátánál) megfogalmazott narrációelméleti kérdéscsoporttal, hogy a metaforikus, elbeszélésközpontú próza mit kezd a történettel, a múlttal, a közös emlékezettel.

## II. Az *Árnyas fűtca* és az újabb magyar történelmi próza

Az *Árnyas fűtca* kapcsán felmerülő kérdés nem csak a Mészöly-hagyomány összefüggésében fogalmazható meg. Mielőtt a két regény összevetéséhez kezdenénk, tegyünk egy kitérőt, hiszen nemcsak az *Árnyas fűtca*t megelőző, hanem az azóta megjelent művek köréből is válogathatunk mércéket. Számos olyan történelmi fikciós mű született az utóbbi tíz-tizenkét évben, amely a huszadik századi magyar múlt (és nem a török kor és az áltörténelmi mesevilág) traumatikus, generációkkal később is akut kérdéseit írja újra érezhetően hozzáférhetőbb nyelven, egyszerűbb, netán tradicionálisabb poétika mentén, nagyobb olvasóközönséget elérve, mint ami a jelzett nyolcvanas-kilencvenes évekbeli magyar prózát jellemezte. Az eladott példányszámokról nehéz bizonyosat mondani, de jelentős kritikai sikereket értek el Rakovszky Zsuzsa, Oravecz Imre, Tóth Krisztina, Tompa Andrea, Závada Pál, Borbély Szilárd és mások regényei, melyek a közösségi emlékezet pregnáns témáihoz szóltak hozzá: amerikai kivándorlás, Trianon, Erdély, holokauszt, kitelepítések, Rákosi-korszak. Fontosabb lett a történet, az emlékezet, az elbeszélt világ és visszaszorult az explicit poétikai önreflexió. A mai regényekben nem szólnak már fejezetek az elbeszélés nehézségeiről, ugyanakkor érezhető Esterházy, Parti Nagy vagy épp Márton útkeresése. Ebbe az irányba mozdult el Németh Gábor már az ezredfordulón a *Zsidó vagy?* (2002) című regényében. Példának kínálkozik, hogy a *Harmonia caelestis* nagy sikere után a *Javított kiadásban* az autoreferenciális, intertextuális poétika korlátokba ütközött, az ügynökjelentések iratsomója nem egy hypotextus volt a sok közül, „a történelmi dokumentum” fogalma újra súlyt kapott. Ha Nádas Péter műveit nézzük, ott is azt láthatjuk, hogy nagyban egyszerűsödött a *Párhuzamos történetek* (2005) nyelve és részben az elbeszélő technikája is az *Emlékiratok* könyvéhez (1986) képest, miközben a cselekmény rejtélye, Balassa kifejezésével,

---

206 Lásd pl. Dér Asia és Geröcs Péter filmjét, a *Privát Mészölyt* (2011).

fennmaradt, sőt egyre fontosabb lett. Az utóbb felsorolt művek 2002-2005 körül jelentek meg, és az ezredforduló utáni évek akár fordulópontnak is tűnhetnek. A *Sorstalanság* nemzetközi sikere, Kertész Nobel-díja (2002) is, némi malíciával érhető az elbeszéléselvű próza afféle külső bírálataként. Egy olyan műre volt kíváncsi a világ, amelyet itthon nem sokan olvastak és méltattak. Arra szeretnék mindezzel célozni, hogy az utóbbi években megjelent egy sor sikerült és egy-két kiváló regény, amelyeknek fő vállalása a huszadik századi traumatikus múlt fikcionalizálása. Ám ezek a regények – megítélésem szerint – nem abba az önreflexív irányba mennek, mint amelyen az *Árnyas főutca* elindult 1999-ben.

Persze mindez nagyon ízlésfüggő. Ráadásul nincs kétesebb vállalkozás, mint határpontokat megjelölni az irodalom történetében, különösen az épp zajló, kortárs irodalom folyamatában. Továbbá sok múlik azon is, hogy mit gondolunk arról, hogy mennyire – mondjuk úgy – „játszható” a történelem. A prózaforulat idején a múlt közvetlen hozzáférhetőségének megkérdőjelezése és mindennemű fikcionáló, valóságsszinteket ütköztető, megborító játék, fikciós és dokumentáris források keverése felszabadító volt és ennek sokáig, évtizedekig kitartott az ereje.

Az *Árnyas főutca* annak a nyelvkritikai próza-paradigmának a terméke, amely minden történelmi ráfogás, ideologikus konstrukció parádés szétbomlasztásában jeleskedett, amely a kész történetsémák, közös tudások, identitásnarratívák kritikájában élen járt a hetvenes-kilencvenes években. A regény úgy is értékelhető, mint ennek a nagy ironikus, nyelvkritikai irodalomnak sikeres kiterjesztése a holokausz emlékezetének területére. Sőt, nem csak erre, hiszen több összefüggő és kényes problémakört is sorolhatunk. A könyv egyrészt a romantikus nemzeti kultuszokat (például Petőfi-kultusz), másrészt az asszimiláció nacionalista diskurzusát, harmadrészt – és legfőképp – a holokauszt mint mártíromság, mint „sors” patetikus elbeszéléstípusát dekonstruálja, (azaz, mutatja ki belső ellentmondásait, nyelvhasználatban kódolt, rejtett, átörökölt hamisságait). A regénynek ezekről a vonatkozásairól írtak már, elsősorban Kisantal Tamás és Szűcs Teri harmadik lábjegyzetben említett írásaira utalhatok. Továbbá tanulságos a regényhez hozzáolvasni Márton egy korai, 1989-ben önálló kötetben megjelent esszéjét, melyben egy holokausz utáni második generációs zsidó származású fiatal magyar értelmiségi kísérli meg módszeresen végiggondolni a zsidó származás és örökség minden lehetséges vonatkozását.<sup>207</sup> Itt nincs hely az 1989-es esszé és az 1999-es esszészerű regény összevetésére, csak annyit érdemes megjegyezni, hogy míg a *Kiválasztottak* lucidus, wittgensteini stílusú nyelvkritikáját, (amely sorra veszi a magyar nyelv zsidósággal kapcsolatos szókészletének elemeit, analizálja konnotációit, pragmatikájukat) még a konszenzuskeresés szándéka hajtotta, addig az *Árnyas főutca* a provokáció a stratégiája.

Csak hogy a regénynek azt a nagyon is adekvát és – például a korabeli nemzetközi történelemelméleti szakirodalom felől nézve – felettébb időszerű nyelvkritikai kérdését, hogy milyen narrativizálási módok használhatók a holokausz előtörténetét, okait, lefolyását, emlékezetét, felejtését illetően új megvilágításba helyezte az *Őrizd meg* album. Az ebben megjelenő visszaemlékezések, fényképek, képeslapok úgy is felfoghatók, mint a Márton regény hypotextusai és képi előzményei, de úgy is, mint a holokausz-tanuk saját múltjának újra-birtokbavétele, minden nyelvkritikai aggálytól mentes, konvencionális feldolgozása. Ebből a nézőpontból tekintve nem egyenrangú szövegek intertextuális kapcsolatáról, hanem a történelmi dokumentum fogalmának újra előkerüléséről, – ha úgy

---

207 Márton László: *Kiválasztottak és elvegyülők*, Magvető, Budapest, 1989.

tetszik – konzervatív, „hard” referencializmusról van szó. Az album „Ács Margit igaz története” – mondhatnánk abban az értelemben, amelyet a *Jacob Wunschwitz igaz története* cím iróniája vesz célba. Akárhogy is minősítsük, az *Őrizd meg* album kényelmetlen kontextusa az *Árnyas főutca*-nak: megjelent a regény élményanyagának még nem „szétírt”, nem disszeminált, hanem konvencionális módon előadott változata, amely ráadásul birtokolja a tanú, az emlékező – a regénytől megvont – legitimációját. Az intertextuális kapcsolatok általában gazdagítják egy mű értelmezhetőségét, az *Őrizd meg* album azonban olyan különös intertextus, amely korlátozza, fékezi a regény jelentésszóródását. Az eredetiség, az autentikusság, a saját történet divatjamúlt retorikáját lépteti újra versenybe. A Márton-regényben leírt – körülírt képek közlése pedig lakonikus és frappáns válasz a – posztmodern regények obligát, és itt is alkalmazott – paratextusára, miszerint „a történet szereplőinek bármiféle hasonlósága valóságosan létező személyekhez a véletlen műve” (3.), illetve az ennek ellentmondó második szerzői jegyzetre: „Ez a történet egy fényképgyűjteményt idéz fel. (...) A fényképgyűjtemény nem férhető hozzá: megsemmisült vagy lappang.” (5.).<sup>208</sup>

Egy analógiával érzékeltetve: a számos eltérés ellenére némileg emlékeztet a helyzet arra, amikor az Esterházy Péter *Javított kiadás*-ában megismert ügynökjelentések korlátozták azt az intertextualitás-felfogást, amely szerint nincs szövegek között státuszkülönbség, nincs lényegi eltérés idéző és idézett, dokumentáris és fiktív között. „... eddig azt csináltam a tényekkel, dokumentumokkal, iratokkal, amit akartam. Amit a szöveg akart. Most nem lehet.”<sup>209</sup> A *Javított kiadás* ügynök dossziéi, az idézett szöveg és az idéző szöveg színek szerinti elkülönítése, illetve a *Harmonia caelestis*-beli végtelen jelentésburjánzásban sokszorozódó „édesapám” jelölő hirtelen, drasztikus jelentésszűkülése az új könyvben azt mutatta, hogy a történelmi dokumentum fogalma nem vesztette el teljesen a legitimitását. Az „érzékeny, XVII. századi tájleírásban” ellovagoló „édesapám” és a most megismert „édesapám” között fontos szintkülönbség van. Mindkét esetben, a *Javított kiadás* és az *Árnyas főutca* esetében is felmerül a kérdés, hogy a traumatikus múlt mennyire és hogyan „játszható”, továbbá visszatér a régi, már Balassa által is jelzett aggodalom, hogy az önreflexív próza akaratlanul is a múlt szépítésének, könnyítésének az irodalmává változhat.<sup>210</sup> A tragikum mindenesetre a nyelvkritika veszteséglistáján van.

### III. Film – Árnyas főutca

Lássuk most a két regény, az 1974-es *Film* és a 25 évvel későbbi *Árnyas főutca* összevetését.

Álljon itt először egy fülszövegnyi összefoglaló a Mészöly-regényről: A *Film* egy jól körülhatárolt földrajzi tér (a Vérmező, a Csaba utca és környéke) történetét dolgozza fel nem konvencionális elbeszélői eszközökkel. Szöveginzertek, dokumentumok, újságcikkek, fényképek, rézkarcok, tereptárgyak, épületleírások nem-lineáris elrendezése, montázsolása, amelyet egy dokumentumfilm-rendező szerepébe bújtatott, fontoskodó, saját alkotói módszerén elmélkedő elbeszélő végez, és folyamatosan kommentál. A montírozás sűrítés, a különböző történeti szereplőkhöz és eseményekhez tartozó

208 Az oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak: Márton László: *Árnyas főutca*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999

209 Esterházy Péter: *Javított kiadás*, Magvető, Budapest, 2002, 22.

210 Balassa Péter: Hajónapló-töredék. A tragikum elvesztése és irodalmunk [1986] In uő.: *Hiába: valóság*. 1989 Jelenkor, Pécs 102-106, 104.

időrétegek összejátszása, tömörítése, zsúfolása, nagy kronológiai ugrásokkal, állandó kitérőkkel. Az olvasás fő motivációja, hogy összefüggések sokasága észlelhető, de nem érthető. A múlt és a jelen csak metaforikusan, motivikusan érintkező történeti rétegei között nyilvánvaló, mégis szinte kétségbeejtően érthetetlen a kapcsolat. A jelek maximuma mellett a jelentés minimumával találkozunk. Hiába várjuk kitartóan az elbeszélővel együtt, hogy az Öregembernek eszébe jusson valami a felidézett század eleji események kapcsán. A történeti anyag egységes, de szervesen montázsszerkezetbe ágyazódik.

Most az *Árnyas fűtca* hasonló rezüméje következik: Egy jól körülhatárolt földrajzi tér (egy magyarországi kisváros), főleg zsidó lakosságának körülbelül egy évtizedét (a vészkorszakot és előtörténetét) sűríti össze a mű, bár sok kitéréssel dolgozik, utó- és előtörténetek is megjelennek. A sűrítés szöveginzertek, dokumentumok, újságcikkek, de mindenekelőtt korabeli fényképleírások nem-lineáris elrendezése, montázsolása, amelyet egy saját tevékenységére folyamatosan reflektáló elbeszélő végez és kommentál. A különböző történetszálak, időrétegek között motivikus kapcsolatokat létesít, összefüggéseket teremt, vagy keres. A sűrítés: itt is nagy kronológiai ugrásokkal jár. Egyik mondatban még Roth Aranka kislánykorában vagyunk, a következőben Arankát a lágerben látjuk néhány év múlva, egy bekezdéssel lejjebb Sobieski János lengyel király vezeti felmentő seregét Bécs alá 1683-ban, akiről utcát is elneveztek 1930-ban, amely utcát a következő sorban Lenin utcára neveznek át stb-stb. (36.)

A hasonlóságok elősorolása közben máris fölhívom a figyelmet egy lényegi különbségre. A *Filmmel* szemben az *Árnyas fűtca*-ban a fragmentálás, valamint a történetmondást illető elbeszélői szkepszise ellenére jól körvonalmazhatók az összefüggések. A regény minden provokativitása mellett is érvényben hagy bizonyos alapnarratívákat, a könyv annyiban konvencionális, hogy úgyszólván zökkenőmentesen olvasható az asszimiláció, a disszimiláció, a kirekesztés, az üldöztetés, a megsemmisítés és a túlélés ismert történetszállai mentén. Erre később még visszatérek.

Lássunk egy újabb hasonlóságot. Az elbeszélő mindkét regényben *többes szám első személyű*. Ez nem nevezhető gyakorinak a magyar prózában, sőt jó ideje az értekező műfajokban sem általános. A többes szám első személyű elbeszélés olyan erős, állandóan jelenlévő stílusjegye a regényeknek, hogy ez gyengíti az összes többi stilisztikai eszköz hatását. Folyamatos „alapfrekvenciát” ad az olvasásnak, ami kissé tompítja a többi karakterisztikus elemet, a mártonosnak vagy mészőlyösnek nevezhető stílusjegyeket. A két regényből emiatt nagyon sok olyan mondatot lehet kiemelni, amelyekről nehéz volna megmondani melyik regényből is származnak.

„Az ő arcán találjuk meg azt a kifejezést, amelyet keresünk.”

„Figyeljük az [...] arcát, hogy mutat-e valami változást – de semmi.”

„az émelet érijük tetten, amit történetesen egy olyan arc fejez ki, amelyik lehet tizenennyolc, lehet hetvenkilenc éves.”<sup>211</sup>

Mészőly az elbeszélői többesről egyszer azt nyilatkozta, hogy számára a francia személytelen névmás, az „on” volna a megfelelő grammatikai forma.<sup>212</sup> A Mészőly-művek többségében a visszafogott személyesség, a krónikási távolságtartás, a fegyelmezett tanú

---

211 Az első idézet forrása az *Árnyas fűtca* (10.) a második kettőé a *Film*, ebből a kiadásból: Mészőly Miklós *Összegyűjtött művei. Regények*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993. (335 és 367.)

212 Thomka Beáta szíves szóbeli közlése.

magatartásának nyelvi megfelelője<sup>213</sup> vagy az értekező szövegek személytelenségét idéző többes szám rokona. A *Film* esetében is az objektivitás látszatát kelti ez a grammatikai forma, azt sugallja, itt valóban tudományos kísérlet zajlik. Ugyanakkor ez a regény hatalom természetrajzát vizsgáló Mészöly-művek sorába tartozik, a többes szám első személy itt annak fontos nyelvtani jelzése, hogy az elbeszélő erősebb a szereplőinél.<sup>214</sup> Az elbeszélő mindig egy stáb nevében beszél, noha voltaképpen nem tudhatjuk, vannak-e rajta kívül mások is a forgatáson, a többes szám mindenesetre hatalmat ad. Egy technikailag jól felszerelt csapat áll szemben a forgatásra „ítélt”, tüzetesen megfigyelt két öreggel, „aggronccsal” (296.). A többes szám első személyű forma emellett cinkosságot teremt az elbeszélő és az olvasó között. A „mi”-t számos alkalommal úgy lehet érteni, hogy mi, azaz az elbeszélő és én, az olvasó vagyunk a hatalom birtokosai. Ez ugyanakkor modorosságként is értékelhető, „királyi többes”-ként, ami egyes olvasókat, mint például Karátson Endrét kimondottan zavarja. Ő a közösség nevében fellépő, magabizó megmondóemberek retorikájának visszhangját hallja benne.<sup>215</sup> Megkockáztatom, hogy ez a vélemény értékelhető a felkínált cinkosság olvasói elutasításának válaszaként: „Az én nevemben senki ne beszéljen stb.”

Az *Árnyas főutca*ban az elbeszélő nem része az elbeszélt világnak, nem vele egy térben, egy időben fellelhető tanúkat faggat, mint Mészöly filmese az öregeket, hanem „árnyakat”, azaz emlékekből és képzeletből újraalkotott hajdanvolt embereket. Ennek ellenére a többes szám első személy használata hasonló ironikus hatást vált ki: az értekező szövegek stílusát imitáló, (Mártonnál gyakori) személytelen elbeszélő azzal veszíti el az objektivitás látszatát, hogy egyáltalán nem felel meg semmiféle megidézett történetírói követelménynek, hiszen előszeretettel összevon alakokat, egyes figurák tulajdonságait átadja másoknak, időkezelése bevallottan hiteltelen, sőt csodás elemeket vegyít a történeti elbeszélésbe. Hasonlóan a *Film* elbeszélőjéhez, előszeretettel és demonstratívan megszegi a tevékenységtől (dokumentumfilmzés, történetmondás) elvárható szakmai normákat, a normaszegéseket pedig az adott megismerőtevékenység elkerülhetetlen velejáróiként tünteti fel. Az *Árnyas főutca* elbeszélőjének is „túlhatalma” van az elbeszélt személyekkel szemben: bármit megtehet velük, ugyanakkor kényelmetlen cinkosság alakul ki elbeszélő és olvasó között: *mi* tehetünk meg bármit velük, kényünk és kedvünk szerint, az árnyak pedig, éppúgy, mint a vegetáló Öregember, már nem tiltakozhatnak.

Az elbeszélők önreflexiója is nagyon hasonlóan alakul a két regényben. Az alábbiakban olyan részleteket tettem egymás mellé, amelyben a két „hatalommal bíró” elbeszélő mégiscsak szembesül saját korlátaival:

„...végül a mi pillantásunk is a saját, tevékenység nélkül maradt kezünkre téved. (...) egyszerűen nem tudunk kitalálni értelmesebb feladatot, mint amit eddig is csináltunk – ez a dolgunk: az Öregasszony és az Öregember.” ( <i>Film</i> 308.)	Most kell szembenéznünk vele, elbeszélőként nem bírunk véghez vinni tetteket ( <i>Árnyas</i> 112.)
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------

213 Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Kalligram, Pozsony, 1995, 26.

214 Alávetett és hatalommal bíró nyelvhasználók személyes névmás-használatáról lásd: Mészöly Miklós: *Az ezek és az ők szemantikája*. In uő.: *Érintések*, Szépirodalmi, 1980, 90-93.

215 Karátson Endre: Képiró, képolvasó. In: „Tagjai vagyunk egymásnak” Alexa Károly-Szörényi László szerk., 1991, 102-110. Hasonlót fogalmazott meg a Mészöly-esszék kapcsán Beck András: Papírforma szerint, Litera.hu, 1992 [http://www.litera.hu/hirek/ami\\_ledermeszt](http://www.litera.hu/hirek/ami_ledermeszt)

A következő példákban azon morfondírozik az elbeszélő, hogy nem avatkozhat bele hősei sorsába:

„A helyzet annyira felelősségteljes, hogy közbeléphetnénk; de nincs kielégítő érvünk és indokunk, hogy miért nem tesszük meg.” ( <i>Film</i> 304.)	„Most kell választ adnunk arra a fájdalmas kérdésre, maradhatunk-e pusztá szemlélői a sorsnak...” ( <i>Árnyas</i> 112.)
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Számos hasonló párhuzamosságra lehetne szöveges példát hozni, de legyen egyelőre az utolsó egy elbeszélői geg, metaleptikus poén a szöveg tipográfiai képével. A *Film* elbeszélője a sorejtéssel mint hatásszünettel játszik, amire a Márton-könyv rákontráz.

„...mondta [az ügyvéd] a jegyzőkönyv szerint, s csak hatáskeltő szünet után folytatta.	„...mennydörgés hallatszik a távolból. Azt írja az újság, hogy Kassára bombák hullottak.
Itt mi is rövidebb szünetet tarthatunk a tájékoztatásban...” ( <i>Film</i> , 299.)	Itt pedig azért hagyunk üresen egy sornyi helyet a szövegben...” ( <i>Árnyas</i> , 29.)

Az elbeszélő részvétlen Mészölynél, kegyeletlen Mártonnál. Magatartása mindkét regényben provokatív. A *Film*ben a kamera megfigyeli, szinte vallatja a két öreget. A filmezés metaforikája is árulkodó, van ahol „látószögünk harapófogójába” (308.) helyezi a két alakot, a kamera előtti beállításukról pedig azt mondja, hogy „udvariasan falhoz állítjuk őket” (314.), később az Öregember arcába tolt kamera objektívje ahhoz a puskacsőhöz lesz hasonlatos, amellyel a közeli zsidó szeretetotthon öregjeit mészárolták le 1945 januárjában. Testük, viselkedésük minden apró mozzanatát megfigyeli, kiüríti az Öregember zsebeit, átkutatja az Öregasszony retiküljét, a szekrényeit, benéz az Öregasszony szoknyája alá, és részletesen leírja, amit ott lát, kistotált ad az Öregember fulladási rohamáról és bizarr csókjelenetet csinál abból, amikor az Öregasszony száján át lélegezteti az Öregembert.

A *Film* elbeszélője a Wayne C. Booth-i értelemben megbízhatatlan. Ugyan nagy gondot fordít arra, hogy részletezze az ábrázolómódszerét, folyamatosan reflektál filmes, illetve elbeszélői magatartására, de – mint láttuk – szavai nincsenek összhangban azzal, amit csinál. Például az imént említett fulladási rohamnál kisesszét remekel arról, hogy miért nem avatkozhat közbe, és miért volna álságos *caritas* most segíteni a fuldokló öregen és feladni a kívülálló megfigyelő pozíciót. Az olvasó azonban tudja, hogy a zsebek átkutatásánál ő vette el azt a légzéskönnyítő cukorkát, ami most segíthetne, azaz *akkor* beavatkozott az életükbe.

Márton elbeszélőjének részvétlensége kegyeletlenségnek hat. Ott kezdődik, hogy az *Árnyas fűtca* nagyon kijózanító könyv, radikálisan rákérdez a holokauszt-emlékezet konvencionális elbeszéléseire. Az említett provokatív nyelvhasználati analízis már a kezdésben megjelenik, mindjárt az első oldalakon. Eszerint a holokauszt áldozatait nem feláldozták, ők nem áldozatot hoztak, hanem legfeljebb bűncselekmények áldozatai lettek,

a holokausz „nem történt meg” (9.), hanem végbement, mivel az nem nevezhető emberi történésnek, és hasonló provokatív kijelentésekre ragadtatja magát. Ezek a könyv esszéisztikus részei, de hasonló viszonyulás körvonalazódik az egyes alakokkal kapcsolatban is. A Bocskai-ruhában bizakodóan mosolygó zsidó kislány, Róth Aranka vagy az Árpád vezérről elnevezett Gőz Árpád kapcsán lakonikusan megjegyzi, hogy a szereplők asszimilációs törekvései, mint hamarosan ők maguk is látni fogják, úgyis hiábavalóak. Ironizál Pechdracht Éva, kissé túlsúlyos lányka balettmutatványán, „dúsan fejlett idomai hamar egyértelművé teszik, hogy nem erre a pályára termett” (41.), majd frivol kapcsolással a következőt közli: „a kor szelleme pedig azt is egyértelművé fogja tenni, hogy sem különálló személyként, sem a megsemmisítésre kijelölt tömeg részeként nem termett semmiféle pályára” (42.)

A kegyeletlenséghez hozzátartozik, hogy magát a tiszteletteljes emlékezés igényét is kritikailag jeleníti meg. A regény végén az egyik főszereplő, Róth Aranka meglehetősen ironikus módon az elbeszélés „őrangyala” lesz, és úgy érvel, mint egy szűklátókörű, kissé paranoid, mindenesetre frusztrált öregasszony, aki – az olvasóval ellentétben semmit nem értett meg ennek a könyvnek a jól átgondolt múltreprezentációs, narrációelméleti és nyelvkritikai megfontolásaiból. Ez az asszonyosság számon kéri az elbeszélőt, miért nem emlékezett meg róluk méltóképpen, magasztosabb elbeszélést várt volna, és elmondja, hogy ez a mű csak egy „szűk budapesti értelmiségi kör, egy belterjes elit réteg” (133.) elvárásainak megfelelő olvasmány sőt, mondja, az elbeszélő árulja el, kik állnak a háta mögött, kiknek dolgozik, végül vissza is vonja tőle a megbízást.

A regénynek ezeken a lapjain a túlélők és a később születettek múlthoz való viszonyának konfliktusa abban csúcspontba ér, hogy az idős asszony visszaveszi a fényképeket (amelyek fontos kapaszkodói az emlékezésnek, a történelmi fikció írásának), és ezzel megvonja az elbeszélőtől a legitimációt. (134.) Erre a jelenetre is igaz, hogy más fénybe helyeződik, ha megtudjuk Márton nyilatkozatából<sup>216</sup>, illetve a már tárgyalt *Őrizd meg* albumból, hogy a fikció mögött a mű keletkezéstörténete húzódik. Elképzelhetjük Somogyi Magda és Ács Irén felháborodását, aki egy olyan könyvben látja viszont a saját élettörténetét, családját és barátait holokausz-történeteként, amelyben a fő szöveg a múlt megismerésének relativitása, az elbeszélés lehetőségeinek boncolgatása, amelyben az elbeszélő voltaképpen mindent megengedhet magának a múlt történeteinek alakítását illetően, amely történeteket, ha valaki, hát ő feltehetőleg csak referenciálisan tud olvasni. Elképzelhetjük Somogyi Magda felháborodását, amikor azt látja, hogy személyes emlékei, legfőképpen történetei egy kísérletező fiatal író elméleteinek demonstrációs anyagává válnak, ő maga pedig, értetlen, felháborodott figuraként jelenik meg a könyv lapjain. Az autoreferenciális próza normarendszerének nézőpontjából semmi különös nem történt: az intertextuális poétika rég feloldott minden szöveghierarchiát, így a holokausz-túlélő sem lehet tulajdonosa a saját történetének. Más szempontból azonban elmondható, hogy ez a könyv kisajátított egy emlékművet, a történet birtokosait pedig kifigurázta, revansot vett rajtuk, mint Dante a Pokolba tett firenzeieken.

A két álláspontnak a maga eltérő feltételrendszerében van meg a maga igazsága, (amelyek különbségében természetesen megjelenik a közvetlen és közvetett érintettség generációs különbsége), és ezért csak annyi mondható, hogy árnyalni tudják egymást, érvényteleníteni nem. Kérdés marad viszont az, hogy a múlt megismerését és átadását illetően szkeptikus próza mennyire lehet hiteles a traumatikus történelmi tapasztalatok újramondásában. Hitelességen nem történelmi, adatszerű hitelességet értek, nem is a fikció

---

216 Márton László: „A lovak meghaltak”, i.m., 1297-98.



korlátozását, hanem a történeti közvetítés hitelét. A legitimáció megvonása természetesen nem teszi esztétikai értelemben sikerületlenné a művet, erről nincs szó, viszont segít explikálni a problémát.

Visszatérek Mészöly és Márton művének összehasonlításához. A *Film* nemcsak narrációelméleti kérdések miatt érdekes a későbbi prózaíró-nemzedék számára, hanem a részvétlen elbeszélő, a tárgyiasító leíró pillantás bevezetésével egy humanizmus-kritikai szemlélet bevezetésére is kísérletet tett, amely a magyar irodalomban, (amely oly nagymértékben elkötelezett az úgynevezett közösségi értékek mellett), meglehetősen ritka, és amelyet nemcsak az említett Márton-regényben, hanem radikálisabb formában és nagyobb formátumban Nádas Péternél láthatunk viszont. A látás, a történetmondás mészölyi kritikája, megtisztítása mindennemű ráakódott konvencionális és ideologikus jelentéstől a francia *nouveau roman* törekvése volt, a *Film* és Mészöly néhány másik műve, az *Alakulások*, a *Nyomozás* ehhez hasonlóan csatornázott a magyar prózába. A történelem éppoly védtelen lesz, mint mindennapi életünk tárgyai, ha a „nouveau romanos” szemüveget tesszük fel és úgy nézünk a múltunkra, (Robbe-Grillet nem is erre használta), semmilyen konvencionális jelentés nem marad a talpán. Megszűnnek a narratív kapcsolatok, és formai analógiák, felületi párhuzamok, asszociációk, motívumismétlődések, váratlan szekvenciák lépnek a helyükre. Ennek az elbeszélésre nézve az a következménye, hogy szerves struktúra helyett szervetlen montázs alakul, összesűrűsödnek, éles vágásokban egymás mellé kerülnek távoli időrétegek, elkülönülő elbeszélésrétegek. Ez éppúgy látható a *Film* párhuzamosan futtatott, de egymással megnyugtató kapcsolatot az állandó faggatás ellenére nem találó történetszálaiban, mint a *Párhuzamos történetek* párhuzamos, de rejtélyes módon érintkező közép-európai történeteiben. Arra szeretném felhívni a figyelmet, míg Mészölynél és Nádasnál valóban rejtély marad múltösszefüggések értelme, és nagyepikai struktúrák hosszan képesek ellenállni a parafrázisnak, addig ez az *Árnyas fűtca*ról nem mondható el.

Korábban már utaltam erre a különbségre. Az *Árnyas fűtca* ugyanis nem diszkreditálja az anekdotát, hanem csak variálja, változatokat mond el, ám ezek az elbeszélői óvintézkedések ellenére hozzák magukkal a tanulságukat. Egy történet, amelyben a zsidó kislánynak elveszik a társai a füzetét és a sárba szórják, nem lesz kevésbé szomorú vagy felháborító attól, hogy az elbeszélő a történet előtt és után is jelzi a saját jelenlétét, afféle elidegenítő effektként, nehogy belefeledkezzünk a szentimentális jelenetbe. Ami igaz az egyes epizódokra, igaz a regény egészének narratív struktúrájára. Az *Árnyas fűtca* története a folyamatos elbeszélői intervenció ellenére parafrázálható. Egyértelmű, hogy az esszéisztikus hajlamú elbeszélő mit állít az asszimilációról, vagy hogy hogyan értékeli a többségi magyar társadalmat a vészkorszak idején nyújtott teljesítménye alapján. Ezekkel az értelmezésekkel én a magam részéről nagyrészt egyet tudok érteni, csak hogy ellentmondásosakká válnak az elbeszélő folyamatosan hangoztatott epiztemológiai kételyével együtt olvasva. Az elbeszélő ebben a tekintetben is megbízhatatlan: a széttördelt narratív linearitás, történeti kronológia, ok-okozati összefüggések és a többi diszkreditált (és hasonlóan esendő) világértelmező struktúránk helyére kerülő párhuzamok, analógiák, interpolációk többnyire kételymentesek, néhány esetben didaktikusak a regényben. (Lásd pl. Gránith rajztanár és Krebs Hermann rabbi szembeállítását, amelyből az a tanulság vonható le, hogy a náci-szimpatizáns tanár gonosz, a rabbi pedig bölcs és jószágos (24-25.), vagy lásd a műtermi díszletrepülőgép és a valóságos bombázók sokatmondó rímeltetését, ahol a háború és béke különbségein gondolkodhatunk el. (27-29.)) Mintha az elbeszélő kissé önjáró módon mondaná tovább

az évtizedek óta regénytoposszá vált „elbeszéléselméleti szkepszis” szolamát, egy olyan regényben, amelynek nincs kételye azt illetően, hogy a holokausztnak van megfogalmazható, továbbadandó történeti tapasztalata, ha úgy tetszik, történelmi igazsága. Az elbeszélő ezek szerint voltaképpen nem megbízhatatlan, hanem szereptévesztő vagy „ál-megbízhatatlan” elbeszélő: birtokában van a történetének, de igyekszik úgy tenni, mintha nem volna birtokában. Ha a történetmondást igazából nem érintik a történetmondásról hangoztatott kételyek, akkor ez a szolam afféle többrétegű intellektuális dekorumként terheli az olvasást. Az „elbeszéléselméleti kétely” szolama kötelező gyakorlatnak tűnik egy olyan könyvben, amelynek már más tétjei vannak.

A *Film* elbeszélője meg akarja érteni a múltat, és mindent megtesz ennek érdekében – de az olvasóval együtt nem jut a megértés közelébe. Az *Árnyas főutca* elbeszélője azt hangoztatja, hogy nem adható vissza múlt, miközben biztos és átadható tudása van róla. Mindkét mű ironikus viszonyban van a saját elbeszélői eljárásával, de míg a múlt rögzíthetetlenségének egy-gyökerű felismerése az egyik esetben nyomasztó veszteség: „semmi nem mondható bizonyosan”, a másik esetben felszabadító tapasztalat: „akármi mondható”. A feszültséget az okozza az *Árnyas főutca*-ban, hogy az „akármi mondható”-ban nem igazán hisz ez a könyv sem, a traumatikus múlt játszhatósága, szubverzív újramondása korlátozottnak bizonyul.

## A Pannon-próza és Mészöly nyolcvanas évekbeli esszéi

Mészöly Miklós volt korának egyik leginkább európai magyar szerzője. Európai alatt azt is lehetett érteni, hogy sokak számára úgy tűnt, Mészölyt nem érintik a szűkebb térség politikai korlátai és társadalmi meghatározottságai. Úgy tekintettek rá, mint a kevés kompromisszummentes értelmiségi egyikére, mint aki számára vasfüggöny nem létezik.<sup>217</sup> Életműve folyamatos párbeszéd a korabeli nemzetközi szellemi áramlatokkal. A francia egzisztencializmus, a nouveau roman, a nouveau cinéma, a közép-európai abszurd és más irányzatokkal való párbeszéd és konfrontáció évtizedei (hatvanas és hetvenes évek) után elmozdulás érzékelhető Mészöly kései pályáján. A hetvenes évek végétől fő célja „Mitteleurópa”, Közép-Európa narratív megformálása lett. Ettől kezdve a kortárs latin-amerikai próza regionalitás-fogalmi egyre fontosabb szerepet kezdtek játszani művében.

Mészöly *Volt egyszer egy Közép-Európa* (1989) című kötete átfogó képet ad ennek a kései periódusnak az elbeszéléseiről. A kötet annak a több évtizedes formakeresésnek az eredménye, amely próbálja megragadni ezt a lényegileg instabil térséget a maga rendszeresen elmozduló államhatáraival, a különböző kulturális hagyományaival, a számtalan etnikai, vallási és nyelvi csoportjával, valamint mítoszainak és legendáinak burjánzó közösségi képzeivel. A kötetbe, a több mint másfél évtizeddel korábban megjelent *Alakulások* című novellagyűjteményéhez hasonlóan újra felvette és az új koncepció szerint integrálta korábbi műveinek egy részét. A térség a történeteit nem beszélhetjük el jólformált, egyenes vonalú történetekben, rögzített nézőpontokból és az események megnyugtató időrendi lebomlásával, mert az efféle elbeszélések rendre ideologikusnak, uralminak bizonyultak. A hetvenes évek végén és a nyolcvanas években a térségi múlt fikcionalizálásának új módja jelent meg Mészölynél. Mészöly a háború előtti világról szóló, fragmentált, változatokban élő történetei a történeti gondolkodással kapcsolatos alapvető fogalmainkra kérdeztek rá, úgymint „történelmi tény”, „tanúság”, „emlékezés”, és a történelmi idő ábrázolásának olyan heterogén eljárásait használták, mint az emlékezet zárványszerű időkapszulái, az „emlékezet helyeinek” nehezen megfejthető szimbolikája, dokumentumjellegű szöveginzerteket keverték össze népszerű történelmi képzetekkel vagy totalitárius rendszerek történelmi propaganda-lózungjaival.

Mészöly összetett történeti elbeszélőpoétikája addig nem látott érzékenységgel volt képes a térség történelmi heterogenitását megfogalmazni.

### 1. A térség szerepe Mészölynél

Mészölynél Közép-Európa megírásának története az állandó formakeresés története. A *Volt egyszer egy Közép-Európa* (1989) című elbeszéléskötet ennek a több évtizedes poétikai alakulásnak a foglalata. A formakeresések egyik tanulsága az, amit a *Film* kapcsán is levonhattunk, hogy az ezredvégen nem integrálható egységes nagyepikai formába az a kultúrtörténeti képződmény, amelyet Közép-Európának nevezünk. A zárt formák kedveznek a műélvezet klasszikus gyakorlatainak és olvasásmódjainak, de alkalmatlanná váltak például a nyelvi, kulturális heterogenitás összetettebb képleteinek megjelenítésére. A térség kulturális emlékezetének fikcionalizálása a töredékes formákban, a szövegváltozatokban, dokumentáris és imaginárius rétegek keverésében, mozaikos, mellérendelő és metaforikus szerkezetekben

---

217 Aczél György többször üzent Mészölynek, nem kér tőle semmit, csak üljön le vele egy nyilvános helyen.  
v.ö.: V. Bálint Éva beszélgetése Mészölyvel = V. Bálint Éva, *Rendiség a romokon*, Bp., Pesti Szalon, 1994, 150, 152-153.

valósítható meg. Ez akár a térségben oly gyakori történelmi tapasztalat poétikai pendantjaként is értékelhető. Miért várjunk lineáris történelmi elbeszélést ott, ahol a történelem évszázadok óta nem tapasztalható meg generációkat összefűző linearitásként? Thomka Beátát idézve: lemaradások, visszaesések, üldöztetések, fenyegetettségek, késések „ritmikája” jellemzi a térségi időtapasztalatot. „Ha van a sokat vitatott, sokféleképpen értelmezett Közép-Európa-fogalomnak valamiféle meghatározó, a térbelit belülről kitöltő jelentése, az többek között a nyugat-európai civilizációk folyamatosságával szembeni állandó megszakítottság, diszkontinuitás.” (Thomka, 1994, 82.) A hagyományos elbeszélésmódok felbomlása, vagy Lukácssal szólva, az extenzív totalitás epikai formájának hiteltelenné válása Mészölynél olyan prózatörténeti fejlemény, amely a közép-európai irodalmi hagyomány és kulturális emlékezet formába öntésének tapasztalata. Mészölynél a közép-európaiság hasonlóan fontos értelmező keret, mint a magyarság vagy a tágabb értelemben vett európaiság. A dezideologizált látásmód mellett e másik két távlat meglétének köszönhető, hogy a „térségiség” Mészöly esetében nem provincializmust jelent.

E régióknak két kultúr-földrajzi köre rajzolódik ki Mészöly műveiben. Az egyik, a szűkebb pátria, a családtörténeti legendárium bensőségeiből: a Dél-Dunántúl, amelyet a késő-római világ, például a hajdan erre is megforduló Marcus Aurelius iránti nosztalgia miatt nevez Mészöly Pannóniának. (Márton, 2007, 51) A másik, a tágasabb egység Közép-Európa, mint közös történelmi emlékezet, legendakör, mint tipikus mentalitások otthonossága, mint „közérzet és téridő” (Thomka, 2004, 81). A térség eme két körét szemlélteti a Mészöly által a korábbi írásaiból (részben ugyanazokból), újraválogatott két kötet a *Volt egyszer egy Közép-Európa* és az *Én Pannóniám*. (Mészöly, 1991, 5.; Thomka, 2004, 81.; Kelemen, 2006, 539.)

[„dunántúliség” – Keresztesi, 2010, Rubin, Illyés]

### **B. A Közép-Európa-gondolat mint ellenzéki hagyomány**

Mészölyt nemcsak prózaíróként foglalkoztatták a közép-európai kérdések, hanem esszéistaként is. Közép-Európáról gondolkodni, közép-európai párbeszédet folytatni általában ellenzéki magatartásnak számított Magyarországon. Közismert, hogy a magyar hivatalosság képviselői az úgynevezett történelmi Magyarország utolsó évtizedeiben szociáldarwinista vagy más érvek alapján, de általában úgy gondolták, hogy egyedül a magyar nemzetnek van államalkotó képessége a Kárpát-medencében, és ez jogosítja fel a magyarságot hegemon szerepére. Ez a fensőbbiségtudat, amely részben talán a Béccsel szembeni kisebbségi érzésekből is táplálkozott, a trianoni békeszerződés után és az osztályszociális sokk következményeképpen nem hogy korrigálódott volna, hanem épp ellenkezőleg, tovább traumatizálódott. A közép-európai tájékozódás a két világháború közötti időszakra jellemző irredenta, de legalábbis revíziós közhangulatban nem lehetett más, mint ellenzéki magatartás. A hivatalosság magyar kultúrfőlényről beszélt, miközben birodalmak oltalmát kereste. „Radamér lovagot” nevezték ki megváltónak és készültek a nagy revánsra az „oláhok”, a „rákok” és a „cselákok” felett.

A KGST és a Varsói Szerződés korában a térség tulajdonképpen nem is volt térség: egy távoli birodalom egymás mellett élő perifériái voltak Közép-Európa államai. Közép-Európa központja ekkor nem Közép-Európában volt, hanem Moszkvában. A határokon átívelő értelmiségi párbeszédet fokozottan ellenőrizték, „közös dolgaink” megvitatásának nyilvánvalóan nem voltak meg a feltételei. Ezért írhatja azt Hanák Péter, hogy *„Közép-Európa mint történeti valóság újrafelfedezése a nyolcvanas években egy szellemi szabadságharc integráns részét is alkotta”*. (Hanák, 1997, 135.) Igaz, hogy a világpolitikai

realitásokat tekintve némiképp utópikus jellegű volt Közép-Európa értelmiségi „feltalálása” a hetvenes-nyolcvanas években. Mégis, az ellenzéki utópia hatékonynak bizonyult. Szűcs Jenő részben Bibó, részben a francia *Annales*-kör történetiszemlélete alapján kidolgozott korszakos munkája nehezen támadható argumentációval mutatta fel „Közép-Európát” mint évezredes történeti realitást. Itt nem pusztán a hivatalos marxista történetírás izgalmas és eretnek alternatívájáról volt szó, hanem a „keleti blokk” létjogosultságának történettudományos megkérdőjelezéséről. (Szűcs, 1983)

Mészöly közép-európai gondolkodása Ady Endre, Jászi Oszkár, József Attila, Bibó István, Szűcs Jenő közép-európai gondolkodásának hagyományaihoz kapcsolódik. De megemlíthetjük Szabó Dezsőt (akit Mészöly „zenitorzónak” nevezett) vagy Németh Lászlót is. A közép-európai sorsközösség felismerése gondolatrendszerük ma is vállalható hagyománya.

### C. A kétféle irodalmi hagyomány koncepciója Mészölynél

Korábban Camus kapcsán volt szó már Mészölynek a hetvenes évekbeli esszéiben kidolgozott magyar irodalomtörténeti elképzeléséről. Eszerint két nagy irodalmi hagyomány állítható egymással szembe. Az egyik egy látens, csak időnként felbukkanó, akkor viszont korszakos műveket eredményező tradíció. Az ide tartozó műveket hol ontológiainak, hol egzisztencialistának nevezi. Ezek mélységesen tragikusak, fő kérdésük a halál: az egyén saját halálával, a nemzet halálával vagy egyenesen az emberiség halálával néznek farkasszemet. Mészöly a *Halotti beszéd*, Kölcsey *Himnusa*, Vörösmarty *A vén cigánya*, *Az ember tragédiája*, mellett néha ide sorolja Kemény Zsigmond és Krúdy egy-egy művét, Csáth Géza naplóit is. Sőt, a *Madách – Beckett – Szisziphosz* című írásában még a *Bolond Istókot* is, jelezve, hogy a „lét fölötti megrendülés” művei bármely műnemhez tartozhatnak, és akár szatirikusak is lehetnek. Ugyanitt megemlíti a *Bánk bánt* is, erősítve azt a benyomásunkat, hogy a magyar nemzeti kultúra alapszövegei feltűnően nagy számban sorolódnak a „mélypont látomásaival” szemben „a remény magasabbrendűségét” szembehelyező művek körébe.

A felsorolt klasszikusok<sup>218</sup> Mészöly írásaiban Camus Szisziphoszához hasonlítanak, akik a pusztulás hiábavalósága, a történelmi katasztrófák ellenére vagy pedig az öngyilkosság megváltással csábító kísértetei ellenére teljes abszurditásukban vállalják az élet továbbélését, a magyar, illetve közép-európai díszletek között. Afféle „térsegi sajátossága” ezeknek az egzisztencialistaként bemutatott íróknak – Vörösmartynak, Madáchnak, Csáthnak és a többieknek – hogy műveik mégsem végsőkéig pesszimisták. Az utolsó pillanatban mégis a túlélés etikáját juttatják szóhoz. Éva végül mindig terhes lesz az utolsó színben. Ahogy Mészöly írja, a kis nemzetek nem engedhetik meg maguknak a végső konzekvenciák könyörtelen levonásának luxusát. (Mészöly, 1974, 442.)

A magyar irodalom másik vonulata Mészöly szerint az anekdotikus hagyomány, a szép mellébeszélés művészete. Ez, mint Mészöly több helyen kifejti, érthető megalkuvásból alakult ki. Ennek a hagyománynak az volt a szerepe, hogy tudjunk a nemzeti és egyéb tragédiáink árnyékában kedélyesen fecsegni is, felejtetni, szórakozni is. Ezt hol szeretettel és megértéssel, hol pedig kritikusan és szarkasztikusan fogalmazza meg Mészöly. Például így: „saját temetőnket lakályosítjuk.” (Mészöly, 1979, 474.) Annak is igaza van tehát, aki – mint Nádas Péter – azt mondja, hogy Mészöly prózája jelentette a leszámolást végre a magyar próza anekdotikus hagyományával (Nádas, 2006, 176.) ; és annak is igaza van, mint például Grendel Lajosnak, aki azt mondja, hogy a hetvenes évek után a Mészöly-próza rehabilitálta a magyar

218 Csáth ebben a névsorban kakukktójas, hiszen a nyolcvanas években még korántsem volt klasszikusnak tekinthető. Épp ekkor, és egyébként Mészöly közreműködésével zajlik újrafelfedezése, kései kanonizálása.

anekdotikus elbeszélő hagyományt. Hiszen a Mészöly irodalomtörténeti koncepciójában szembeállított két típus Mészöly írói munkásságát is tipologizálja valamelyest. Nadas Péternek a *Saulust* és a *Filmet* író Mészöly jelenti az etalont, Grendel számára a *Megbocsátás* Mészölye a mérték.

#### D. Hamis nemzettudat

Mészöly a magyar irodalom általa egzisztencialistának bemutatott hagyományát is bírálta. Nem irodalmi esszében, hanem politikai-történelmi írásainak egyikében. „Mi remekművekből tanultuk meg a nemzethalált a tragikus fenség pátozával elképzelni.” (Mészöly, 1982, 28.) A *Himnusz* és a *Szózat* apokaliptikus hangnemének hagyományáról van szó. Mészöly a tapintatot félretéve bírálja a magyar nemzeti identitás eme szimbolikus alapítósövegeit. A nemzethalál elképzelését *hamis nemzettudat*nak, a nemzethalál műveit pedig *megemelt hazugságok*nak nevezi, miközben természetesen fenntartja a remekműveknek kijáró elismerést.

Az láthatjuk tehát, hogy a *Himnusz*t és áttételesen a magyar, mondjuk úgy, „ontológiai” irodalmi hagyomány nagy részét – amelyet a hetvenes évek első felében Mészöly esszéiben felvázolt, most, 1982-ben politikailag (pontosabban a nemzettudat szempontjából, ami nem egészen ugyanaz) károsnak minősíti. Szeretném azonban hangsúlyozni, hogy nem szemléletváltásról, hanem csak a szemlélet összetettebbé válásáról van szó. Nem az történt ugyanis, hogy eddig kiválónak tartott műveket most rossznak vél, hanem az esztétikailag és filozófiai argumentáció alapján továbbra is csodált műveknek felismeri a nemzettudatra nézve hosszú távon kedvezőtlen hatást is tulajdonít.

Ez a szemléletmódosulás Mészöly íásaiban véleményem szerint Bibó István műveivel összefüggésben értelmezhető, s vele egyúttal visszaérkezünk Közép-Európa kérdéséhez is. Bibó szerint a nemzet megsemmisülésétől való félelem általános sajátossága a különböző térségbeli népek politikai imaginációjának. A Mészöly által legtöbbször hivatkozott Bibó-szöveg *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága* című (az utóbbi években ritkábban emlegetett) alapmű. Ebben Bibó a lengyelekre, csehekre és magyarokra egyaránt jellemző *politikai hisztériának* nevezi a nemzeti keretek megszűnésétől való állandó rettegést (Bibó, 1946, 93.).<sup>219</sup> Ez is egyike a közép-európai tömegpsziché tipikus betegségeinek, egyike a térség demokráciáit és demokratikus törekvéseit megfojtó politikai félelmeknek. S bár Bibó használja a politikai hisztéria kifejezést, Mészölyvel ellentétben hangsúlyozza, hogy ez a hisztéria sajnos nem alaptalan. A birodalmak közé szorult kelet-európai kisállamok többször is megtapasztalhatták államiságuk, területük, népességük teljes vagy részleges elvesztését, így a nemzeti nyelv, kultúra, emlékezet néha nacionalista, néha paranoid féltésének hátterében történelmi tapasztalatok húzódnak.

„E megrázkódtatások a *nemzetté alakulás* kínos és nehéz voltából származtak Közép- és Kelet-Európában. [...] az itt élő nemzetek számára hiányzott az, ami a nyugat-európai nemzeteknél mind a valóságban, mind a közösség tudatában olyan magától értetődően, világosan, körülhatároltan, kézzelfoghatóan megvolt: a *saját nemzeti és állami keret realitása*, a főváros, a gazdasági és politikai *összeszokottság*, az egységes társadalmi *elit* stb. stb. Nyugat- és Észak-Európában az ország politikai felemelkedése és lehanyatlása, nagyhatalmi szerepe vagy összezsugorodása, gyarmatbirodalmak szerzése vagy elvesztése maradhatott merő epizód, távoli kaland, szép vagy szomorú emlék,

219 A politikai hisztéria fogalmát Az európai egyensúlyról s békéről c. tanulmányában definiálja Bibó. (Bibó, 1942-44.)

mindezeket azonban végeredményben alapvető megrázkódtatás nélkül el lehetett viselni, mert volt valami, amit nem lehetett elvenni, nem lehetett vitássá tenni. Ezzel szemben Kelet-Európában a nemzeti keret valami olyan dolog volt, amit *meg kellett csinálni, helyre kellett állítani, ki kellett harcolni, és állandóan féltetni kellett*, nemcsak a meglévő dinasztikus állami keretek hatalmi eszközeitől, hanem a *saját népesség egy részének a közönyétől* s a nemzeti tudat ingadozó voltától is.” (Bibó, 2004, 94.)

Bibó talán megértőbb és jobban tekintetbe veszi a nemzetféltés történeti okait, mint Mészöly, ám éppúgy a közép-európai népek egyik társadalom-lélektani nyavalyájának tekinti, mint ahogy Mészöly a magyar nemzeti tudat torzulásának. Egyetértenek abban is, hogy a kollektív öntudat e torzulása további bajok forrása. Ezek a népek hajlamosak valamiféle negatív kiválasztottság-tudatba menekülve generációkon keresztül sorsüldözött népként, Európa védelmezőiként, a barbárság áldozataiként tekinteni önmagukra, s ez a sérelmes tudat állandó táplálója a nacionalizmusnak, a sérelmi politikának és általában rontja a politikai realitásérzéküket.

Mészöly nem az egyetlen, aki úgy látja, hogy a nemzeti irodalom (vagy az irodalom nemzeti üggyé válása, nemzetiként való felmagasztosodása és mindaz, ami ezzel jár) maga is hozzájárult a nemzettudat torzulásaihoz. Bojtár Endre például (Bibótól talán szintén nem egészen függetlenül) a közép-európai kis népek együttélését veszélyeztető, a „nemzet tudatalatti”-ját károsan befolyásoló, „önismeretét gátló”-nak tartja a nemzeti romantikus történelmi regényeket Jókai munkásságával a központban.<sup>220</sup> (Bojtár, 2008, 261.) Felmerül persze itt néhány kérdés, amelyeket érdemes volna alaposabban is körüljárni. Mégis, túl azon, hogy van-e egy nemzetnek tudata és tudatalattija, túl azon, hogy vajon számon kérhetőek-e a nacionalizmus káros következményei a nemzeteszmé hőskorának (ezüstkorának stb.) szépirodalmán, az efféle problémafelvetések ideológiakritikai értéke nehezen tagadható.

A fejezet elején felvetett kérdéshez visszatérve: a térség dezideologizáló megformálásai leginkább csak kritikailag tudnak kapcsolódni a nemzeti nagyság ábrázolásában jeleskedő vagy a nemzeti nagyság bizonyosságaként kanonizálódott művek és műfajok hagyományaihoz.

Mészöly nyolcvanas évekbeli politikai-történelmi esszéinek kulcsszava, a „nemzettudat” első ránézésre bizonyára gyanúsán ideologikus kifejezésnek tűnik. Olyan, mint a „nemzeti önazonosság”, a „sorskérdések”, a „magyar felelősségtudat” (Mészöly, 1987). Ezek a kifejezések a népi írók hol reformer, hol apokaliptikus szemléletű nemzetféltő beszédmódját idézik. A „nemzettudat” diszkurzusaival hagyományosan az a legfőbb probléma, hogy azt egységesnek feltételezik, hogy a szót normatív fogalomként használják, hogy a fogalom puszta használata eleve a kollektivitás elsődlegességét sugallja, s gyakran együtt jár nemzetkarakterológiai hiedelmekkel. Mészölynél azonban a „nemzettudat” nem leplezett érték kategória, hanem társadalomlélektani jellegű fogalom, a nemzettudat jelzett hagyományos diszkurzusát pedig minduntalan bírálják a Mészöly-esszék. Ebben megintcsak Bibó-érintettséget fedezhetünk fel. A politikai gondolkodóról szóló, *Félelem és demokratikus érzés* című Mészöly-esszé (Mészöly, 1980) a pszichológiai szempont és a történeti látásmód összekapcsolását üdvözli és Bibó gondolkodásának „terápiás” indíttatását méltatja. Bibó írásaiból számos társadalomlélektani jellegű megfigyelést átvesz, használ és továbbgondol Mészöly. A nemzettudat torzulásai alatt tehát a (háborús, totalitárius) tömegpszichózis, a feldolgozatlan történelmi traumákhoz kapcsolódó ismétlési kényszerek, a kollektív illúziók, a kisebbségekkel szemben táplált indulatok, a generációkon keresztül begyakorolt, konzervált

220 Mészöly viszont nagyon nagyra értékeli Jókait, afféle nyelvi aranybányaként kezeli. Lásd pl. Jókai-jegyzeteit: Mészöly, 2007, 301-407. és a *Műhelynaplók* Jókai-szószeretét.

félelmek értendők, köztük a már említett „közösségért való egzisztenciális félelem”-mel, ideértve „a nemzeti öndokumentáció” kultúráját. Bibó feltárja a nemzeti büszkeség fűtötte filológiai ügybuzgalom „félelemhátterét”, a nemzet történelmi nagyságának tudományos bizonyításának reflexeit.

### E. Múltfeltárás mint terápia

Mészöly abban is eltávolodni látszik a nemzeti sorsföltés hagyományos beszédmódjától, hogy nem az írók váteszi hivatásának tekinti a nemzettudat kérdéseinek megtárgyalását, hanem elsősorban történészi feladatnak.<sup>221</sup> Mészöly szaktudományos munkáktól várja és fogadja el a múlt demitologizálását és demisztifikálását. Bibóban is, mint említettem, a nemzettudat „terapeutáját” tiszteli.<sup>222</sup> Azt a gondolkodót, aki politikai mentalitások, hiedelmek és félelmek okozta torzulások kijózanítóan pontos kórképének felállítása után is töretlenül hisz a traumatizált gondolkodás orvosolhatóságában.

A terápia kapcsán érdemes kitérni két Mészöly-tervre. Az egyik elképzelt vállalkozást „A közép-európai történelmi szereplők reflexológiájának” (vagy „történeti lélektanának”, esetleg „patológiájának”) lehetne nevezni Mészöly megfogalmazása alapján. Ez egy kézikönyv lett volna, mely segített volna kiértékelni a hajdani történelmi döntések mögött meghúzódó közép-európai vagy magyar reflexeket. „Történelmi zsákutcaink példatára”-nak is nevezhetnénk. Ennél komolyabb és távlatosabb – ám szintén megvalósulatlan – elképzelése volt, az „emlékezet megcsapolása” névvel ellátott projekt, amelyet ugyanebben az írásában vázolt fel. Egy „Régi Újság” névvel ellátott periodika közölné átlagemberek felkérésre írt és beküldött memoárjait. A vállalkozás archívumot hozna létre, a kollektív emlékezet tanulmányozásának bázisát (mely így a nemzettudat terápiájának szempontjából is hasznos volna). (Mészöly, 1983, 98-100.) Elég csak röviden utalni itt arra, hogy Mészöly tájékozott volt a nemzetközi történettudományi, történelemelméleti diszkurzusokban. Marc Blochot és az Annales-kört különösen nagyra tartotta, de kevesellte lélektani-társadalomlélektani érdeklődésüket. (Mészöly, 1983) Elképzelései és ötletei a mentalitástörténet, az emlékezetkutatások, az *oral history* archívumok kérdéseivel találkoznak. Utalhatunk Paul Ricoeur kollektív emlékezetéről és a történetírás terápiás funkciójáról szóló gondolatmenetére, amely több ponton érintkezik Mészöly (és Bibó) gondolatmenetével csak éppen Freud, Maurice Halbwachs és a francia történetírói hagyományok összefüggésében. (Ricoeur, 1999) A „nemzeti filológia” (azaz a humántudományok jelentős szerepvállalása a nemzet történeti létének tudományos bizonyításában) a nemzetközi nacionalizmus-kutatások kitüntetett témája, újabban pedig a tizenkilencedik századi magyar irodalomtörténet-írásban is nagy hangsúlyt fektetnek erre a kérdésre.

Az emlékezés feladata, éthosza az az alapvonás, ami a legerősebb szállal köti össze a nyolcvanas évek történeti-politikai Mészöly-esszéit és az ezekkel nagyjából egy időben írt Közép-Európa-novellisztikát vagy „Pannon-prózá”.<sup>223</sup>

A bevezetőben utaltam már az egységesítő történelemszemlélet elutasítása és a fragmentált prózaformák közötti összefüggésre. Van azonban egy sajátos különbség is a mészölyi Közép-

221 Épp ezért tekinthető félre- vagy túlértelmezésnek, amikor Karátson Endre váteszi stílust ró fel Mészölynek. Karátson, *Baudelaire ajándéka*,

222 Bibó társadalomlélektani előfeltevései kapcsán lásd Erős Ferenc kiváló tanulmányát. Erős, 1993.

223 Thomka Beáta már említett tanulmányában, (amelyben a közép-európai regényirodalmak műfaj történeti feldolgozásának tervezetét vázolja) a Közép-Európa-regény műfaji sajátosságaként tárgyalja az emlékezés hangsúlyos szerepét. (Thomka, 1995, 31-32)



Európa-kép kétfajta (teoretikus, illetve fikcionális) megformálása között. Egészen más ugyanis az időbelisége a szépprózában körvonalazódó és az esszéiben tárgyalt – nem kevésbé, csak éppen másképp virtuális – Közép-Európának. Míg az esszéiben a közép-európai önmegértés a jelen, illetve a közeljövő történelmi feladata, addig a Mészöly-prózában egy hajdanvolt, mesebeli („Volt egyszer egy...”) a jelentől mitikus távolságban lévő, de legalábbis egy történelmi korszakkal elválasztott múltban van. Közép-Európa valóban „téridő”. A Pannon-prózában az 1956 utáni Magyarország, azaz a megírás jelene alig-alig jelenik meg. Ez azért hangsúlyos hiány, mert a művekre egyébként az egymásra rétegzett történelmi világok közötti folyamatos közlekedés, átjárás a jellemző és nincs igazán szerkezeti vagy „műimmanens” magyarázat arra, hogy az idősíkok egyenrangúságából miért éppen az elbeszélés jelene nem részesül. Könnyen adódó, mégis túl egyszerű magyarázat volna, hogy a Mészöly-próza éppúgy nem áll szóba a hanyatló korral, mint ahogy Mészöly sem állt szóba Aczél Györggyel a miniszter többszöri diszkrét unszolása és üzengetése ellenére. (Mészöly 1991b; Révész 1997, 152.) Az ötvenes-hatvanas évek novellisztikájában és a *Pontos történetek*ben a jelenkor Magyarországa és Erdélye jelenik meg. Az *Atléta halálában* az elbeszélés jelene a visszatekintés klasszikusan stabil időrétege. A *Filmben* is megmaradt a jelen-múlt kettős visszatekintő időszerkezete, noha stabilitásról persze nem beszélhetünk ott, ahol az elbeszélő legfőbb törekvése a jelen pillanat rögzítése és a múlt értelmezése. Hozzátehetjük mindehhez, hogy számos jelentős Mészöly-mű olvasható korreflexióként (*Ablakmosó*, *Magasiskola*, *Jelentés öt egérről* stb.) s ezen művek politikai-allegorizáló olvasását – mint láttuk – egyes szerzői kommentárok is támogatják, mint pl. az *Ablakmosó*hoz mellékelte jegyzet.

A jelen ábrázolásának hiánya mindezek helyett inkább azzal – a néhány korai háborús novella kivételével a Mészöly-próza egészére jellemző sajátossággal – hozható összefüggésbe, hogy írásaiban a második világháború (és az azt követő évtized) a jelent és a múltat elválasztó cezúraként jelenik meg. Lásd például a *Film* két időrétegének elválasztottságát, átjárhatatlanságát, a két öreget, mint „emlékezeti zárványt”. Ennek a tagolásnak nyilvánvaló a generációs-életrajzi háttere, de mindez semmit nem vesz el e cezúra múltértelmező-, történelemértelmező erejéből: a régi Magyarország, a Monarchia, a századforduló, a dzsentrivilág, a vármegye világa mind ott van ezen az elsüllyedt Atlantiszon, a jelen pedig a katasztrófa után visszamaradt törmelékhalma. (Lásd például a *Bolond utazás* c. elbeszélést.) A Mészöly-próza emlékezeti struktúrájának e sajátossága, vagyis a gyerekkori-családtörténelmi és a történelmi múlt szakadékon túlisága, az elvileg saját múlt meglepő idegenszerűsége, formai integrálhatatlansága összefügghet azzal, hogy Mészöly prózaírásának évtizedeiben nem volt lehetőség a magyar vagy a közép-európai közötti múlt feldolgozására, megbeszélésére (és talán ezért is lett hirtelen oly sokak, köztük Mészöly számára fontos Bibó és az ő diagnózisa). Az, hogy Mészölynél a traumatikus múlt értelmezésének nehézségei az elbeszélés formaproblémájaként adódnak, másfelől a holokauszt irodalmának sajátosságaira emlékeztet.

A Mészöly-esszéiben ezzel szemben a közép-európai reflexió aktuális, közéleti, jelen- és jövőorientált. Az esszék ebben a tekintetben épp olyanok, mint amilyen a rendszerváltás előtti, Bibóra támaszkodó, kissé talán utópisztikus ellenzéki Közép-Európa diszkurzus nagy része volt. „A Közép-Európa gondolat hívei, elsősorban jeles írók, Kundera, Havel, Miłosz, Konrád és néhány történész, politológus a hangsúlyt arra helyezték, hogy Közép-Európa ugyan már nem létező politikai identitás, mégis mint hasonló szokások, hasonló mentalitás és reflexek által összekapcsolt kulturális közösség *ma is eleven eszmei és intellektuális realitás.*” (Hanák, 1997, 215. Kiemelés: Sz. D.)

A Mészöly-próza mindennek ellenére véglegesen és visszahozhatatlanul elmúltként beszél el Közép-Európát. Véleményem szerint így is érthető Thomka Beáta meglátása, miszerint Mészöly Közép-Európája *esély és nosztalgia* egyszerre. (Thomka, 1995, 154-155.) Ha Közép-Európa nem is létezik a jelenben politikai realitásként, attól még Közép-Európa-irodalom létezhet, hiszen adott a feltárandó legendárium, az egyszerre idegen és saját kultúrhagyomány. Az alábbi idézet az egyik fő forrása azoknak az értelmezéseknek (pl. Grendel, 2002, 60.), amelyek sajátos közép-európai mágikus realizmusnak tekintik a Pannon-prózát.

Meggyőződésem, hogy ennek a többnyire tragikus, dinamikusan heroikus szövevénynek legalább annyira valóságos és általános érvényű mitológiája van és lehet, mint mondjuk a most bontakozó szellemi-művészi Dél-Amerikának. És ez a »mitológia« túlno a mi közvetlen köznapi és történelmi határainkon. Egyre inkább úgy érzem, hogy csak úgy beszélhetünk és írhatunk magunkról hitelesen, ha egyúttal az egész térség világáról írunk és beszélünk – vagy legalábbis bevonjuk a látókörünkbe ezt a tágasabb, mégis nagyon egy-atmoszférájú világot. Magyarán – Kelet-Közép-Európát kellene megfogalmaznunk prózában. (Mészöly, 1986, 591.)

Egy 1986-os esszében Mészöly a két magyar irodalmi hagyomány fentebb tárgyalt szembeállítását a magyar irodalomról a közép-európai irodalmakra is kiterjeszti. Az esszé címe *Esély és handicap az irodalomban – közép európai szemmel*. Azt vizsgálja, hogy milyen esélyük van bekerülni a világirodalomba a kulturálisan és nyelviileg izolált helyzetű irodalmaknak, köztük a közép-európaiaknak. Mészöly válaszában a térség disszidens íróira, Gombroviczra és Ionescora hivatkozik, és azt fogalmazza meg, hogy az „*écriture de l'existence*” írói esélyesebbek, míg a realitásokat festő prózaírók helyzete, ahogy Mészöly fogalmaz, „handicapes”. Példája itt Móricz, akinek németül megjelent Erdély-trilógiájáról azt mondta Thomas Mann, hogy nem igazán érti, bár érzi, hogy nagyszabású mű. Illyéstől pedig azt a bonmot-t idézi Mészöly, hogy a kis népek a maguk szórakozására írnak világirodalmat. Az anekdotikus hagyomány vs. egzisztencialista hagyomány szembeállítása itt áttételesen és tapintatosan jelenik meg, anélkül, hogy Móriczot anekdotikusnak nevezné.

Végezetül még egy megjegyzés. Mészöly Közép-Európát ugyan lezárult históriának, a közép-európai múlt történelmi és írói feltárását azonban a jövő feladatának és lehetőségének tekintette. Amikor 1979-ben a „prózaforulat” íróit, Mészöly bécsi közönség előtt bemutatta (Nádaszt, Esterházyt, Hajnóczyt, Lengyel Pétert, Bereményit), akkor újdonságukként emelte ki, „hogy új prózaíró nemzedékünk az eddiginél természetesebbnek és elkerülhetetlenebbnek érzi, hogy Közép-Kelet Európa sorsközösségében fogalmazza meg magát”. Mészöly, úgy tűnik, tőlük is várta a közép-európai legendárium és mitológia feltárását, újraírását. Ha ez így volt, akkor bizonyára nem kellett csalódnia bennük. E várakozása felől nem lehetünk bizonyosak, ám nyíltan kifejezi abbéli bizodalrát, hogy művészetük közép-európaisága „a rokotalanság, a görösös önvédelem történelmi traumájának terápiája is lehet.” (Mészöly, 1979, 475.)

## ***F. A Műhelynaplók, Mészöly terveit és a Pannon-próza***

A *Filmet* és a *Párhuzamos történeteket* összevető fejezetben érintettem már Mészöly egyik regénytervének kérdését és szó volt Mészöly nagyepikai ambícióiról, ismertek a kritika hajdani elvárásai, esetenkénti csalódottsága. A *Műhelynaplók* 2007-es megjelenése után vizsgálhatóvá vált, hogy mi és hogyan valósult meg Mészöly terveiből. A hajdani elvárások

kérdését félretéve érdemes arra figyelni, hogy milyen poétikai tanulságokat tartogat a tervek és a művek összevetése.

A *Műhelynaplók*-kötet körülbelül első száz oldalát kitevő jegyzetanyag családtörténeti és gyermekkori emlékek többé-kevésbé összefüggő felidézése. Ezek a jegyzetek a negyvenes és az ötvenes évek fordulóján keletkeztek, mégis, a nyersanyagnak a legnagyobb része csak a kései novellákban bukkan fel újra. Nemcsak kész (megírt vagy máshonnan átvett) mondatok lapultak évtizedeken keresztül a naplók lapjain, hanem nevek, történetek, felvázolt jelenetsorok, művek „forgatókönyvei”<sup>224</sup> is.

Tanulságos megvizsgálni például a 82-83. oldalon található, harmincnégy jelenetet címszószerűen felsoroló forgatókönyvet, amely az első, 1948-1955 közötti naplóból (pontosabban egy, a naplóba valamivel később beragasztott lapról) került elő. A vázlatpontok a naplóban többnyire kifejtettebb formában elbeszélt történetekre utalnak. Egy-két kivételtől eltekintve mindegyik itt felsorolt jelenet felbukkan, szétszóródva persze, a hetvenes-kilencvenes évek műveiben. A forgatókönyv tükrözi a tervezett, de nem megírt regény (vagy novella?) jelenetezésének módját is és tanúskodik Mészöly korai formakereséseiről. Talán nem túlzás azt állítani, hogy a forgatókönyv történeti linearitást lazító, kontrasztív vágástechnikája a *Nyomozás 1-4*, az *Alakulások* vagy a *Film* idő-montázsait és az *Anno*, a *Térkép Aliscáról* mozaikos történelmi elbeszélésmódját előlegezi.

“Elmegyógyintézet / Pécs, hadbíróság, front;

Fördösök, Vilma / Pasaréti buli (háború után, új “Vilma”)

Ábrahám-tanya / Vuicsics Antónia, kém,

Menstruáció, tűz / A kitelepítésnél (sváb, csángó)

Apával beszélgetés (tenger, Zenta) / Kolera Felvidéken (egyik Fördös-ös, kis Wesselényi)

Elmegyógyintézet, láger (Pécsett) / Jakobinus, Pest (és Bécs)

800-as Pécs (Zeneiskola) / 45-ös Pest (feketetés)

Ábrahám-tanya (bőrök, öklelős játék, tél) / Gréti motívum (zsidókérdés)

Pécsi színházban (raktár, öltözők) / Sztálini idők (zsidó feleség, funkci)

Muslincák, Szekszárd / Boszniai okkupáció (Szarajevó)

Wachter Karcsi / 56 – (álhatár)

Pécsi pap / Vico Equense; (éjszakai tenger, fürdés, menyegző)

Bunkó (St. Paoló) / Báta (orvos házaspár; lányuk! – (?) vadászok)

Stargard, és visszavonulás / Cigánylány-úrfi motívum (öngyilkosság)

Pozen és Krakó / Háború után, Tengelic, orvos, patikus felesége

Szökés Erdélyből Lengyelbe (800-as évek) / Pásztori játékok a Lipovszky-kocsmában

Háborús évek (Pest, 40) / Orosz jóvátétel, Alejnyik”

Ábrahám-tanya (gyilkosság; nők)

Wachter Karcsi (háború után, öngyilkosság) / (*Mn*, 82–83. – az 1. Naplóból, 1948–55)

---

224 Pierre-Marc de Biasi nevezi így Flaubert szöveg vázlatait. Lásd: Mihályi Patrícia: Beszélgetés Pierre-Marc de Biasival, *Kalligram*, 2007/május, 41-46., 45.

A Mészöly noteszeiben évtizedekig lappangó életrajzi töredékeknek ugyanakkor mégis jót tett a szokatlanul hosszú parkoltatás. A Dél-Dunántúli kisvárosi miliő háború előtti emlékképeiből, a társadalmi mikrovilág finom rajzából kiváló, de konvencionális, anekdotázó vagy kritikai dzsentriregény is keletkezhett volna, ha írtak volna ilyet a Rákosi-korszakban. A jegyzetekből a kisvárosi notabilitás és a borvirágos jurátusok világa bontakozik ki. Férfinak az számít, aki tagja a Muslinca-vadásztársaságnak, a vadászkutya pedig kötelező attribútum. Az urak bricseszen, szarvasbőr zekében járnak, vadászkéssel vágják a körmüket és tervezgetik, hogy „jól befűtenek” végre a vármegyének. A nagy döntések a Hamistanú söntésénél születnek, ez a kocsma a „muslincaság előszobája”. A rendőrfőnök a bárcájával nála jelentkező ifjú prostituálon a jus primae noctist gyakorolja irodájában, Horthy Miklós kormányzói arcképe alatt. Pechjére közös a gyóntatójuk, a kis Zsizel apró templomi indiszkrécióját pedig később úgy értelmezi, hogy „úri belügyébe kurválkodtak bele”.<sup>225</sup>

Persze Mészöly nem írt dzsentriregényt, ehelyett az évtizedek során egyre jobban sűrűsödött és önsúlya alatt tovább töredezett az anyag, és kialakult belőle a *kései Pannon-próza* jobb híján önéletrajzinak nevezhető, a kilencvenes években a Mészöly-recepció középpontjába került rétege. (*Magyar novella, Zsilip, Megbocsátás, Családáradás*) Ezzel együtt kialakult a történelmi próza merőben új poétikája, ami minden, csak nem a lekerekített kedélyesség. Pedig az anekdotikus tempó és elbeszélésmód, pontosabban az anekdotikus társasági szituáció iránti nosztalgia mindvégig erős maradt Mészölynél, ahogyan erről az *Anekdota halála* című kisesszéje is tanúskodik.

Nádas így ír minderről: „Miközben a magyar elbeszélést kivezette a kedélyességből, s elbeszéléseinek és regényeinek nyelvi anyagában, szerkesztési módjában a lehető legrigorózusabban mondott nemet a magyar próza anekdotikus hajlamának, kis szerkezeteiben és a szókincsében egyenesen erre épített. Azt a kedélyt mutatta be, mely konvencionális anekdoták keretében szeretné előadni az életet, csak hogy az általa felidézett rettenettel ne kelljen szembenéznie.”<sup>226</sup>

Az anekdotikus elbeszélésmód intimitása, közösségisége és, mondjuk így, társadalomtörténeti emlékezete megmaradt Mészöly prózájában, de tény, hogy semmi nem maradt meg a kerek és zárt anekdotikus forma összekacsintós ideológiájából. A késői próza az anekdotikus ismerősség és a békebeliség hangulatát minduntalan a legtragikusabb történelmi tapasztalatok, a legfájóbb közösségi emlékek felidézésével, vagy épp a sajátnak hitt múlt idegenségének felmutatásával „rontja el”.

A második műhelynapló is előmunkálat, „gimnasztika” egy regényhez, amelyet „Szent Johanna parafrázis” munkacímen említ egy későbbi jegyzetben Mészöly (*Mn.*, 261.). Az ötvenes években keletkezett füzet elsősorban történelmi, művelődéstörténeti, néprajzi szakmunkák kivonata: Jeanne d’Arcra, boszorkány-babonákra, boszorkányperekre, valamint középkori, koraújkori vallásosságra vonatkozó könyvek és tanulmányok jegyzeteit tartalmazza. A jegyzetek között van egy kétoldalas regényötlet is, amelyből kiderül, hogy Mészöly egy középkori és egy mai történetyszál párhuzamba állításával mondta volna el egy (fiktív?) európai város történetét. A *Filmbeli Vérmezőhöz* és *Városmajor-környékhez* vagy a *Térkép Aliscához* Szekszárdjához hasonlóan, itt is az azonos helyszín egymásra redőzött történeti rétegei között mozgott volna az elbeszélés. Csakhogy, úgy tűnik, itt a történeti múlt

---

225 A Zsizel c. elbeszélés terveit lásd: *Mn.*, 13, 78, 638, 867. Itt az elbeszélésvázlat megjelent változathoz idéztem: *A pille magánya*, 157. Egy újabb változat beépült a Zsilip szövegébe is. (Lásd: Mészöly Miklós: *Wimbledoni jácint*, Szépirodalmi, Budapest, 1990, 74.)

226 Nádas Péter: Mészöly Miklós halálára in: uő.: *Hátország napló*, Jelenkor, Pécs, 2006, 176.

és a jelenkor összekapcsolása nem jelentett volna különösebb poétikai feladatot, hiszen az már a témában eleve megoldottként adódott. Egy olyan kisvárosról van ugyanis szó a vázlatban, amelyik a saját hajdani boszorkányperének karneválszerű, turisztikailag kamatoztatott újrarájátszásából él. Az elbeszélőnek nem nehéz ezek után felállítania a századokat átívelő analógiákat, pl.: „A máglyagyújtó leszármazottja; anyjának bizsuüzlete a forgalmas téren. Öngyújtók a szent arcképével.” (Mn., 104.)

A *Műhelynapló* kétoldalas részlete, a *Szent Johanna-parafrázis* első szövegcsírája novellaszerű kisesszévé bővült és az *Érintések*-kötetben jelent meg 1960-as dátummal<sup>227</sup>. Ez a továbbírt, kikerekített változat azonban még mindig csak terv: tudósít egy lehetséges regényről, egy regény műhelymunkájáról, ám érthető, hogy a regény nyilvánvalóan nem fog ezek után már létrejönni. A szöveg szép példája az úgymaradt és művé vált vázlat említett gyakorlatának. Ebből a kidolgozottabb és lekerekített változathoz kiderül az is, hogy az alapötlet szellemessége ellenére a múltreprezentáció eltervezett narratív formája meglehetősen egyszerű, konzervatív ideológiát közvetített volna. Eszerint a mai városiak ezeréves évekbeli őseikhez képest kiüresedett, szellemtelen, merkantil emberek, akik méltatlanok a gondosan ápoltnak, de nem megértett hagyományaikhoz. A motívum némileg módosulva (de azért még felismerhetően) az 1983-as *Megbocsátás*ban mégis visszatér: Pándzsó sírvárosának és a pestismajálisoknak a többszörösen keretezett epizódjában látjuk viszont. Ez a változat azonban már mentes a korkritikai dörgedelem szemléletétől, a motívum a múlt és jelen közötti metaforikus átjárók finomszerkezetének egyik elemeként épült be a kisregényébe.

Mészöly legtöbb előmunkálattal járó terve valószínűleg a korábban már tárgyalt *Anno* nevű vállalkozás volt. A *Műhelynaplók* tanúsága szerint a hetvenes évek elejétől a nyolcvanas évek második feléig időről időre visszatért az Annohoz, gyűjtötte hozzá a történeti, mentalitástörténeti anyagot, a nyelvi archaikumokat, a régies, egzotikus hangzású neveket. Itt érdemes közbevetni, hogy Mészölynél a történeti források bűvárlata nemcsak elhúzódt, hanem állandósult és gyakran meg is szabadult a bűvárlat céljától. A kutatás láthatóan örömevű tevékenységgé vált. A jegyzeteket olvasva nem egyszer az lehet a benyomásunk, hogy a nagyszabású regényterv voltaképpen csak alibi az újabb és újabb művelődéstörténeti csemegék: a századfordulós divatlapok, törökfürdő-történeti vagy serfőzés-történeti szakmunkák elolvasásához. Thomka Beáta is kitér erre a kérdésre, és idézi – megint egy terv – a *Magyar történeti sarok* meszőlyi elképzelését: a 18-19. századi szerzőknél talált gondolatok, reflexiók kapcsos könyvét. A *Műhelynaplók* sem pusztán csak előmunkálatok és stúdiumok dokumentumgyűjteménye. Igaz ugyan, hogy ezek a naplók úgyszólván semmi személyeset, magánéletit nem tartalmaznak, de az olvasmányok mégiscsak a személyesség közeléből jellemeznék egy intellektust, az olvasmányok széljegyzetei, reflexiói pedig a breviáriumok intimitását idézik – azok szentimentalizmusa nélkül.

Persze az *Anno* mégsem csak az olvasás alibije volt, hanem Mészöly egyik, vagy talán a legnagyobb szabású terve. A mű, mint láttuk, csaknem évszázadot átfogó, sokszereplős Közép-Európai regényfolyam lehetett volna. Egyes címváltozatok, mint például a *Vér Ambrus hosszú élete* (Mn., 482.), de méginkább a *Bod András hányatott élete és hátrahagyott írásai 1698-1974* (Mn., 695.) is arról tanúskodnak, hogy Mészöly egy központi szereplőt léptetett volna fel különböző történelmi síkok színpadjain.

A (tervezett formájában) meg nem írt mű elemzése nyilvánvalóan spekulációba torkollna. Az *Anno* dokumentumai azonban mégiscsak árulkodnak Mészöly történeti prózájának poétikai alakulásáról. Az *Anno*, mint regény vagy elbeszélésciklus, úgy látszik,

227 „(Regény: az ünnepi per hete)” In: Mészöly Miklós: *Érintések*, Szépirodalmi, Budapest, 1980, 176-180.

szintetizálta volna az ötvenes évek terveit. Benne van a családtörténeti-önéletrajzi anyag regionalitása, (de már nem Dél-Dunántúli, hanem általánosabb, Közép-Európai látószöggel) és benne van a *Szent Johanna parafrázis*ból ismert nagyepikai koncepció is: távoli történeti rétegek szoros elbeszélői összezárása, szembesítése. A két korábbi vállalkozás poétikai problémaegyüttese is felismerhető az *Anno* körüli jegyzetekben: a töredékes, felejtéssel telített történelmi emlékezet elbeszélhetőségének ismeretelméleti kérdései, a többszázados léptékű múltfelidézés formakérdései.

Az *Anno* véglegesített vázlata, ezt is említettem már, az *Anno (Albumkép a régi időkől)* című, *öt oldalas* elbeszélés lett. Ha szigorúan vesszük, ezt a néhány csepp próza-esszenciát párolta le Mészöly a sokszáz oldalnyi előtanulmányból és jegyzetből. Valójában persze nem erről van szó, hanem inkább arról, hogy magát a *Volt egyszer egy Közép-Európa* című elbeszéléskötetet tekinthetjük annak az epikai kompozíciónak, amelyik a legtöbbet valósított meg az *Anno*-tervből. A Buda visszafoglalása után tizenkét évvel, 1698-ban játszódó rövid elbeszélés a *Térkép Aliscáról* mellett a kötetkompozíció introitusának tekinthető. (És ha figyelembe vesszük a *Bod András hányatott élete és hátrahagyott írásai 1698-1974* címváltozat nyitó évszámát, akkor gyanítható, hogy a megjelent *Anno* a nagy mű bevezető fejezetének készült.) A *Volt egyszer*-kötet mottója is ugyanaz, mint amit még az *Annónak* szánt Mészöly a *Műhelynaplók*ban. Figyelemreméltó a kötetkompozíció szilárdsága is. Számos korábban, még nem az *Anno*-terv jegyében írt elbeszélés is beleilleszkedik a kötetbe a műalkotó szerzői-szerkesztői koncepciónak köszönhetően.

A mészölyi nagyepikai koncepció, módosulva persze, de továbbél Darvasi László, Márton László regényeiben, talán Láng Zsoltnál is. Ez a koncepció még Nádas *Párhuzamos történeteivel* is rokonítható. Mindkettő sokszereplős nagyepikai formát tervez, miközben keresi a nagyepikai formák álságos koherenciájának alternatíváját. A Mészöly-terv és a Nádas-mű is erős motivikus, metaforikus kapcsolatokkal fogja össze és mozaikos, mellérendelő szerkezetekbe rendezi a széttartó történeti rétegeket, de nem biztosítja a nagyepikához hagyományosan kijáró átfogó elbeszélői magyarázat nézőpontját. Ebből egyrészt az következik, hogy mindkét formakísérletnek szerves része az elvi befejezhetetlenség, másrészt az, hogy a hiányzó elbeszélői szuperpozíció motívumkereső, ide-oda lapozgató, utalásérzékeny, textualista, sőt, hipertextualista olvasói aktivitást vált ki. Ugyanakkor egyik koncepció sem mond le a regény, mint kritikai önértelmezés modernista feladatáról.

## G. Szöveggöziség

Számos további kötettervvel, elbeszélés-ötlettel és esszé-vázlattal találkozhatunk a *Műhelynaplók* lapjain. A későbbi olvasatok talán kiderítenek valamit a *Jób könyve* (Mn., 261, 438, 866), a *Halálraitéltek kézikönyve* (Mn., 438., 482.), a *Doktor Árgirus* (Mn., 486.) című tervekről vagy a „*Paralitikus beszélgetések*” címmel tervezett ál-emlékiratról (*Érintések*, 175; Mn., 433., 455., 482).

Thomka Beáta több szempontból is elemzi a hagyatékkiadás által újabb réteggel gazdagodott Mészöly-életmű szöveggözi műveleteit. Elkülöníti a szöveggöziség egyes eseteinek markáns vagy épp árnyalatnyi különbségeit. Ezt az elemző munkát az a felismerés motiválja, hogy – a *Műhelynaplók* tanúsága szerint – Mészöly poétikájában sokkal erőteljesebb az intertextuális szövegalkító gyakorlatok jelenléte, mint ezt eddig gondoltuk, sőt, Mészöly „[a] posztmodern korszakban újonnan elterjedt szöveggözi műveletek írói

gyakorlatát jóval korábban érvényesítette, mint a magyarországi alkotók.” (*Mn.*, utószó, 899.)

Igazán meglepő például nyomon követni Mészöly száz könyvoldalny Jókai-szöszedetének, kifejezés-gyűjteményének (*Mn.*, 301-407.) beépülését Mészöly szövegeibe, különösen a *Sutting ezredes tündöklése* (1986) szövegébe. Jankovics József, Lukácsy Sándor forrásfeltáró munkái<sup>228</sup> korántsem kivételes, egyedi esetekre mutattak rá. A *Műhelynaplók* dokumentálják, (a szerkesztők jegyzetei és Thomka elemzései pedig segítenek felismerni) az *Anyasírató* című elbeszélés (1983) szövegébe szőtt Jeszenyin-parafrázist, a *Legyek, legyek, avagy az elmondhatóság határai* (1985) átvételeit Krmann Dániel 1708-as Itineráriumból, a *Bolond utazás* (1987) és a többi korabeli elbeszélés intertextusait. A nyolcvanas évek intertextuális szövegalakítása persze nem okoz igazán nagy meglepetést, hiszen kortárs tendenciát tükröz. Ám Mészölynél ez a tendencia már a *Filmben*, az *Alakulásokban* megkezdődött, s volt már szó a *Pontos történetek útközben* (1970) és Polcz Elaine útijegyzetei közötti kapcsolatáról.

A Mészöly-művekre jellemző szövegköziség egy igen karakteres vonásában eltér attól a paradigmától, amelyet a magyar prózában Esterházy Péter műveihez köthető. Esterházy szövegeiben az idézet, a másolás, az átvétel jellemzően utalás is abban az értelemben, hogy a szöveg idézetei feltétlenül számítanak az olvasóra, közösséget teremtenek vele, folyamatosan olvasói szerepeket konstruálnak és dekonstruálnak. Utalások az önreferencialitás értelmében is, hiszen rámutatnak a csináltságra, a szövegszerűsége, továbbá poétikai kapcsolatokat létesítenek pl. Joyce, Flaubert, Kosztolányi, Ottlik prózájával stb. Az Esterházy-idézet gesztus is, a tisztelgés értelmében, hiszen a felsoroltak mellett a Danilo Kiš, a Mikszáth- vagy éppen a Mészöly-idézetek és másolatok hommage-ok is egyben. Továbbá gesztus a láthatóvá tett alkotói művelet értelmében is, amely azonban az alkotó szubjektum helyett a nyelv anyagiságára utal. Végül (a sokat tárgyalt kérdést persze épp csak futólag érintve) az Esterházy-idézetnek igen gyakran politikai értéke is van, ami ráadásul nemcsak helyi érték, mint például a június 16-ai utalás (Leopold Bloomra és Nagy Imrére egyaránt vonatkozó) kétértelműsége. Az intertextualitás programja az irodalmi autonómia kiterjesztése is, például a konzervatív módon felfogott szerzői jog korlátozásai, vagy áttételesen az irodalom politikai számonkérhetősége ellenében.

A Mészöly-szövegek (persze sokféle és változékony) intertextuális gyakorlata más irányba mutat. A Mészöly-szövegek idézetei látensek, rejtőzködőbbek, sajátos stilisztikai mimikrirel beolvadnak a befogadó szöveg környezetébe. Ahogy Nádas írja, „nem látszanak a varratok, még a vendégszövegek vagy a rejtett idézetek is a sajátjai.” (idézi: Thomka, *Prózai Archivum*, 7.) Thomka ezt a sajátosságot az utóélet szempontjából is vizsgálja: más szerzők Mészöly-idézetei, adott esetben már a Mészöly-forrásműben is vendégszövegek voltak.

Jócskán vannak persze a Mészöly-írásokban jelölt, kiemelt, hangsúlyozott és célzatos idézetek és utalások is. Sőt, a *Film* vagy az *Alakulások* éppen olyan művek, amelyek az elbeszélőt mint történeti dokumentumok másolóját és kutatóját vagy éppen mint szövegeket ollózó, montázst készítő szerkesztőt mutatják be. Természetesen az sem véletlen, hogy az *Alakulások* került Kulcsár-Szabó Ernő irodalomtörténetében a posztmodern paradigma és az intertextuális alkotásmód történetének szimbolikus kezdőpontjára.<sup>229</sup> A nyomós ellenérvek

228 Jankovics József: Sanyarú világ. Wesselényi István vendégszövegei egy Mészöly-novellában, In.: Alexa Károly – Szörényi László (szerk.): „Tagjai vagyunk egymásnak” *A Tarzusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, Szépirodalmi-Európa Alapítvány, Budapest, 1991, 156-165. Lukácsy Sándor: Merre a hasonlat jár? In: uo., 166-172.

229 Kulcsár Szabó Ernő: A magyar irodalom története 1945-1991., Argumentum, Budapest, [1993] 1994. 121.

dacára, a *Műhelynaplók* által biztosított nézőpontból mégiscsak jellemzőbbnek, de legalábbis értékes alternatívának tűnik a Mészöly-próza egyes szövegoltványainak nyelvi-stiláris mimikrije: az elsajátítás, a kisajátítás műveletei, az álcázott gesztus, az elbizonytalanító retusálás, a szöveghatárok megnyitása.

A mészölyi szövegközi műveletek nemegyszer a mű helyreállítását célozzák, a műhöz vezetnek vissza. A szöveghatárok eltüntetésének képessége, az eldolgozás, a bemélyítés művet hoz létre a szövegből, a vendégszövegből, az előszövegből, a naplójegyzetből, a fragmentumokból stb. Erre a törekvésre mutat például Mészölynek az az ötlete is, hogy Csehov-novellákat címük elhagyásával, folytonos, regényként olvasható szöveggé szerkesszen, vagy a *Hamisregény* új művet létrehozó önkompilációja. (*Pr. A.*, 52.)

## H. A Pannon-próza múltértelmezése és Grendel Lajos Pannon-próza-interpretációja

A Pannon-prózának nevezett műcsoportról Grendel Lajos 2002-ben írt könyvterjedelmű esszét. Könyvének központi irodalomtörténeti állítása szerint az Ottlik-Mészöly-Mándy-Konrád nemzedék “talán még jobban” megváltoztatta a magyar epikát, mint az utána következő prózaíró-generáció (77.). Egy ilyen horderejű kánonkritikai kijelentés alátámasztásához egy irodalomtörténésznek legalábbis disszertációnyi könyvet kellene írnia, fejezetnyi regényelemzésekkel és vértezett irodalomtörténeti konstrukciókkal ahhoz, hogy kijelentése egyáltalán vitaképes legyen. Ugyanakkor, ahogy az írói esszé beszélőpozíciójának, úgy az írói esszék irodalomtörténeti olvasásmódjainak is megvannak a maga hagyományai. A strukturalista paradigmaváltás ellenére is elterjedt, s azzal helyenként, (pl. Eco *Nyitott műjében*) megbékélni képes olvasásmód szerint az esszék, cikkek, riportok és levelek a szerző szépirodalmi opusának járulékos kommentárjai, így az írói esszé, szóljon bármiről, egy kicsit mindig manifesztum is vagy írói program, egy írásmód igazolása, esetleg közvetett ars poetica. E felfogás szerint könnyen érvelhetnénk amellett, hogy amikor Grendel a szövegközpontú irodalom “nem is nagyon burkolt” (8.) bírálatát látja a kései Mészöly történetet rehabilitáló, egyfajta “új realizmus” lehetőségeit próbálgató írásmódjában, illetve amikor a prózatörténeti fordulatot az említett módon Mészöly, és nem pedig Esterházy művével társítja, nos, akkor könnyen arra a következtetésre juthatnánk, hogy Grendel azt a szövegközpontú irodalomfelfogást és értéknormát bírálja, amely legalább annyit ártott az *Éleslövészet* utáni Grendel-művek recepciójának, mint amennyire az *Éleslövészet* magyarországi kritikai elfogadását annak idején segítette. A prózafordulat nyelvkritikai paradigmáját értékmérő normává emelő magyarországi kritika ugyanis rendszerint épp azt az “etikai plusz”-t tekintette a Grendel-művek gyengeségének, amit Tözsér Árpád a trilógia egyik legfontosabb megkülönböztető sajátosságaként emelt ki.<sup>230</sup> Jóllehet, kissé talán meglepő, hogy pl. Szirák Péter

---

Grendel Lajos: *A tények mágija. Mészöly Miklós időskori prózája*, Kalligram, Pozsony, 2002

230 Tözsér Árpád: “Jelentések egy létre nyitott műhöz. Grendel Lajos három regényéről mint trilógiáról” in: uő.: *Escorial Közép-Európában*, Madách Kiadó, Pozsony, 1992, 140-164. o., 143. o. A Grendel-regényekben a „posztmodern fikcionalitás” ellenében fenntartott „referencialitás” kérdéséről, illetve a regénynyelv kettősségének kritikai recepciójáról lásd: Németh Zoltán: “Minimalista a penetráns szélcsendben (Grendel Lajos: *Tömegsír*)”, in: uő.: *Olvásaserotika. Esszék, kritikák, tanulmányok – az élvezet szövegei*, Kalligram, Pozsony, 2000, 145-160. o., ezen belül: 145-148. o.



monográfiájában<sup>231</sup> is a “szövegirodalom”, a “nyelvi reflexió” Esterházy regénypoétikájából levezetett normája a legfőbb értékmérője a Grendel-műveknek, s hogy ennek normának azok (legalábbis az *Éleslövészet* utáni művek) sorra nem tudnak megfelelni, a szövegirodalom-norma grendeli kritikájának mindezek ellenére mégsem a saját szépirodalmi oeuvre közvetett újraértelmezése a tétje.

A *Tények mágiája* “szövegirodalom”-kritikájának a tétje ehelyett pusztán annyi, hogy felhívja a figyelmet a Mészöly-próza felemás kanonikus helyzetére. Grendel szerint Mészöly joggal tekinthető a prózafordulat előkészítőjének, *Alakulások* című szövege pedig valóban nagyban hozzájárult a nyelvkritikai, autoreflexív írásmód térnyeréséhez. A *Szárnyas lovakkal* kezdődő korszakát viszont méltánytalanul alulértékeli a kritika, feltehetőleg azért, mert a Grendel szerint az önreferencialitástól a valóságreferencialitás irányába elmozduló Mészöly-novellisztika már nehezen illeszthető be a nyolcvanas-kilencvenes évek prózakánonjába: Mészöly, a “[szövegirodalmi] paradigmaváltás egyik kezdeményezője, [...] bizonyos mértékig maga is áldozatává vált ennek a fordulatnak.” (13.)

A kései Mészöly-próza “különutat” jelző új és hitelesebb realizmusát Grendel bemutatásában a decentráltság jellemzi, a sokszor mikrorealista pontosságú részletek szabad struktúrájú elrendezése. Ez a fajta realizmus szakít a realizmusra általában jellemző stílári és ábrázolástechnikai sajátosságok legnagyobb részével (párbeszéd, jellemzés, pszichologizálás, omnipotens elbeszélő stb.). Mindezek helyén egy személytelen és sokszor szenvtelen elbeszélői hang jelenik meg, illetve a tények elrendezésének rejtett kapcsolatokat sugalmazó utalásos, jelképies művészete. A “jelképszerűség”, mint láttuk, a hatvanas évek (és főleg Béládi Miklós írásai)<sup>232</sup> óta visszatérő megfigyelése a Mészöly-kritikának. A *tények mágiája*, azaz a “valóság és a jelképiség” egybecsúsztatása, –amely már Béládi szerint is egy hitelesebb, a sematikus mintákat elutasítani képes realizmust eredményezett– Grendel könyvében az a sajátosság lesz, amely által Mészöly írásművészete a garcia márquezi mágikus realizmussal hozható összefüggésbe. Mészöly nyolcvanas és kilencvenes évekbeli prózája eszerint “rokonságot mutat a márquezi próza gazdag valóságreferenciáival, sűrű atmoszférájával, erőteljes jelképiségével, archaizmusával, »népiségével«, stílusa szenzualizmusával, történeti szürrealisztikus fantasztikumával.” (60.) Azokban a Mészöly-elbeszélésekben viszont, mint például a *Megbocsátás*ban és a *Családáradás*ban, ahol az elbeszélés “mágikus-sejtelmes aurája” (65.) túlsúlyba került, Grendel már poétikai aránytalanságot észlel, és a művek hibájaként rója fel, hogy a “nyelv fontosabb lett [bennük] mint a közlés” (73.). Ezt a két kisregényt Grendel már nem a mágikus realizmusra is jellemző stílusjegyek<sup>233</sup> megléte miatt méltatja, hanem az önreferencialitás *visszatérése* miatt bírálja. A *Megbocsátás* és a *Családáradás* értékelése azt jelzi, hogy Grendel a mágikus realizmus komparatív-műelemző szempontját alárendeli a “szövegirodalom” vs. “új realizmus” (a vita érdekében) képletszerűen leegyszerűsített oppozíciójának, és a mágikus realizmus

---

231 Szirák Péter: *Grendel Lajos*, Kalligram, Pozsony, 1995

232 Béládi Miklós: “Jelentés egy íróról” [1971], in: uő: *Érintkezési pontok*, Szépirodalmi, Budapest, 1984, 533-556. o.

233 A mágikus realizmus kérdését a *Megbocsátás* kapcsán Müllner András is vizsgálta: “Az én törött pengéjű finom kardom” in: Müllner András (szerk.): *Megbocsátás*, (deKON-könyvek, 19.), Osiris-Pompeji, Budapest-Szeged, 2001, 105-117. o.

fogalmát a realizmushoz köti. Bényei Tamás könyve ezzel szemben arra mutat rá, hogy a fogalom igazán nagy nemzetközi karrierjét épp posztmodern újraértelmezéseinek köszönheti, s számomra meggyőzőnek tűnik, hogy ezen újraértelmezések után a mágikus realista írásmódban már “szó sincs olyan alap-realizmusról, amely az elbeszélés kiinduló (nulla fokú) modalitását adná,” hiszen így az “néhány csodával feldúsított realizmusnak volna tekinthető”<sup>234</sup>.

Grendel felhívja rá a figyelmet, hogy a realista próza hagyományaival való szembesülés jeleként értékelhető Mészölynél az a poétikai dilemma is, amely egyfelől az intenzitás, a sűrítettség, másfelől (Lukáccsal szólva) az *extenzív totalitás*ra (30.) való törekvés vagy Mészöly szavával a történelmi *freskókészítés* egymással ellentétes szövegformáló stratégiái közötti egyeztetés nehézségében ragadható meg. A társadalmat totalitásban reprezentáló realista nagyregény igénye hosszú évtizedeken keresztül visszavisszatérő elvárása, úgyszólván krónikus hiánybetegsége volt a magyar kritikának. Ezzel az elvárással éppen a prózaforulat irodalomkritikája számolt le, amikor a “realista” Móricz helyett a “nyelvkritikai” Kosztolányit tette meg prózakritikai normái legfőbb kanonikus forrásának. Többen vizsgálták már, hogy miként szembesült a reprezentatív nagyregény Fábry Zoltán által képviselt elvárásával Grendel<sup>235</sup>, és Thomka Beáta nyomán Grendel is kitér arra, hogy a Mészöly-próza alakulás- és recepciótörténetét hogyan befolyásolta ez az elsősorban Béládi által hangoztatott elvárás (28.). A normával való grendeli és mészölyi szembesülés dokumentumainak elemzésére nem térek ki, de könnyen rekonstruálható volna az a kritikátörténeti kontextus, amely megvilágítaná a *Tények mágiájában* a “nagyregény-igény” megítélésének bizonytalanságát. Grendel ugyanis határozottan állást foglal amellett, hogy Mészöly írásművészetétől idegen a reprezentatív nagyepika, és elutasítja a Mészöly-kritika nagyregény-elvárását (28.), nem sokkal később viszont mégis úgy értékeli “Bolond utazás” című elbeszélést, mint amely már csak valóságanyagának bősége miatt is kihordhatott volna egy “újrealista” regényt, “amely alternatívát kínált volna az önreferenciális szövegirodalommal szemben” (43.).

Megítélésem szerint Grendel a “szövegcentrikus” vs. “realista” irodalom illetve, helyenként az “öntükröző” vs. “történetelvű” irodalom opozícióiban olyan terminusokat használ, amelyek a kilencvenes évek elejének-közepének kritikai csatározásaiban túlságosan elkoptak már ahhoz, hogy vitapozíciók és kanonikus választások jelzésén túl művek (újra)értelmezésére is alkalmasak legyenek. A fenti kétpólusú osztályozás egy már talán terméketlenné vált vitához csatolja vissza a Mészöly-életművet. A “szövegcentrikus” vs. “realista” opozíció nem annyira művek, mint inkább művek értelmezésmódjának különbségét jelöli, a nyelvi reflexió, illetve a történetmondás elbeszélésbeli funkciói pedig csak akkor tűnhetnek ellentétpároknak, ha műcsoportok kategorikus szétválasztására használjuk őket, egyébként nyilvánvalóan az epikus művek egymást kiegészítő és átható jelentésképző mechanizmusairól van szó.

Habár szerintem az “öntükröző” vagy az “(új) realista” elnevezések nem többek kanonikus csoportosítások érdekében végrehajtott redukcióknál, abban mégis egyetértek Grendellel, hogy Mészöly Pannon-prózája a múltreprezentációnak egy olyan módját hozza létre, amely valóban minduntalan szembesül és szembesít a valóságosság

234 Bényei Tamás: *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1997, 63. o.

235 vö.: Grendel Lajos: “Hagyomány és korszerűség a csehszlovákiai magyar prózában”, in: uő.: *Elszigeteltség vagy egyetemesség*, Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1991, 29-44. o. Szirák, i.m., 11-13. o. Németh Zoltán, i.m.: 145-148. o.

kérdésével. Abban is csatlakoznék Grendelhez, hogy a múlt narratív megalkotásában a Mészöly-szövegek a kilencvenes évek második feléig rokontalanok maradnak a magyar prózában, ugyanakkor a mészölyi különutat nem a realizmus megújításának, hanem a realista műltreprezentáció a kortárs “szövegirodaloménál” talán rejtettebb, de nem kevésbé radikális kritikájának nevezném. Fontosnak tartom azt az észrevételt is, hogy – bár Grendel csak egy említés erejéig hivatkozik rájuk (85.) – a kilencvens évek és az ezredforduló jobb híján “történelmi tárgyú”-nak nevezett regényei lehetőséget nyújtanak Mészöly tárgyalt pályaszakaszának újraértelmezésére.

### **I. A Pannon-próza történelmi elbeszélőpoétikája és az „áltörténelmi” regények**

Az alábbiakban azt kísérem meg bemutatni, hogy milyen múlt jelenik meg Mészöly Pannon-prózájának narratív reprezentációjában, továbbá azt, hogy ez a műltreprezentáció hogyan tér el a realista ábrázolásmódtól. Végül kitérek arra is, hogy milyen prózatörténeti kapcsolat létesíthető ezek alapján a kései Mészöly-mű és néhány a kilencvenes évek második felében megjelent “történelmi” regény között.

Többen észlelték már, és Grendel is felhívja rá a figyelmet (26., 48.), hogy a kései Mészöly-művekben a történelmi múlt a jelen számára alig hozzáférhető, elsüllyedt, idegen világként, Atlantiszként és csak lenyomatokban, “vízjelként” jelenik meg. Ezeknek az elbeszéléseknek az időszemléletét alapvetően meghatározza, hogy éles cezúra választja el a múltat a jelentől. A cezúrán túli elmúlt világ egymást rendszertelenül metsző, félrevezető időindexekkel ellátott, ezért elkülöníthetetlen idősíkokból áll, s az ily módon “túlzsúfolt” múlt végső soron az időtlenség képzetét kelti.

A Mészöly műveiben megképződő múltnak csupán egyetlen rögzített pontja van, ez pedig az a töréspont, amely a múltat a jelentől elválasztja. Itt érdemes visszatérni a múlt-cezúra kérdésére. A Mészöly-próza alakulástörténetét tekintve, a *Szárnyas lovak* előtti elbeszélésekben a töréspontot sokszor a második világháborúval lehetett azonosíthatani (“Történet”, “Térkép, repedésekkel”, “Teréz krónikája”). A háború olyan tapasztalatként jelenik meg ezekben a művekben, amely megszünteti az egyéni életút *folyamatosságát* azzal, hogy felosztja azt két *állapotra*: múltra és jelenre. A cezúra helyenként a Pannon-prózákban is a második világháborúhoz köthető, ilyen például a “Bolond utazás” monarchiabeli vasúti kocsijának, a “régi Magyarország” relikviájának a pusztulása a háború utáni évek egy fatális, sorsszerű véletlene következtében. Általában mégis az a jellemző ezekre a művekre, hogy noha a múltat a jelentől elválasztó törés egyre hangsúlyosabbá válik, ugyanakkor maga a törés eloldódik a konkrét történelmi eseménytől.

Már a *Filmben* is megfigyelhető a múlt hangsúlyozott diszkontinuitása. A *Film* narratív formáját az határozza meg, hogy az egymás mellé helyezett kortárs és 1912-es cselekményszálak a kamera szuggesztív beállításai és kíméletlen “vizuális vallatásai” ellenére képtelenek értelmezni egymást.

Ha a realista családregény hagyományaival szembesülő két Mészöly-kisregényt, a *Megbocsátást* és a *Családáradást* vesszük szemügyre a műltreprezentáció funkcióváltozásának szempontjából, akkor azt láthatjuk, hogy a családtörténeti múlt elbeszélésbeli konstrukciója egyrészt nem történet-, hanem képszerű, másrészt pedig az elbeszélés nem a múltat reprezentálja, hanem a múlthoz való *viszonyulást* értelmezi.

Egy ideáltipikus realista családregény *narratív tételét* így fogalmazhatnánk meg: “a család hanyatlik”. Gérard Genette narratológiai rendszerének egyik alapfelismerése, hogy az elbeszélés egy igei forma retorikai kiterjesztésének tekinthető, azaz analitikusan

indokolt az *Odüsszeia* vagy az *Eltűnt idő nyomában* narratíváit visszavezetni olyan kijelentésekre, mint pl. "Odüsszeusz hazatér Ithakába" vagy "Marcel író lesz"<sup>236</sup>. Genette példái és a "család hanyatlik" között ugyanakkor az a különbség, hogy míg az "Odüsszeusz hazatér Ithakába" az elbeszélés tételeként pusztán leíró állítás marad, addig a "család hanyatlik" már az értékelés mozzanatát is tartalmazza, azaz nem pusztán a narratíva, hanem a narratív *reprezentáció* tételmondata. Ideáltipikus realista családregegyünk cselekményvezetése (az egymást követő nemzedékek konfliktusai), elbeszélésének modalitása (tragikus, nosztalgikus stb), metaforikája, motivikus szerkesztése, azaz jelentésteremtő gépezetének minden eleme (modellről lévén szó) visszavezethető a "család hanyatlik" tételmondatra, az elemek a narratív tétel retorikai kiterjesztéseként értelmezhetők. A fentiek értelmében, figyelembe véve a múlt diszkontinuus megformálását, a *Családáradás* vagy a *Megbocsátás* narratív múltreprezentációjának tételmondata (vállalva a durva redukció kockázatát) "a család elveszett" lesz.

Mármost ezzel a narratív tétellel az a nyilvánvaló probléma, hogy nem narratív, ugyanis állapotot jelöl, nem pedig folyamatot. Az elbeszélés képtelen a cselekményben kibontani a család történetét, és noha mindkét kisregény egy családot állít a középpontjába, azt láthatjuk, hogy a nemzedékek nem egymás után következnek, hanem úgyszólván a fényképalbum egyidejűségében élnek egymás mellett, a regények főbb történetei pedig nem a nemzedéki szekvenciák, hanem különböző bűnügyek köré szerveződnek. Az elbeszélést tagolni képes történet csak látszólag rehabilitálódik, a történet ugyanis nem *formáló*, hanem csak *formális* szerepet kap a Pannon-prózák egy részében. (A "Sutting ezredes tündöklése"-ről, vagy a Grendel által kiemelt "Bolond utazás"-ról és "Magyar novellá"-ról ez nem, vagy csak megszorításokkal mondható el.) A másik, a reprezentáció szempontjából fontosabb probléma "a család elveszett" narratív tétellel az, hogy nem magáról a múltbeli családról fogalmaz meg állítást, hanem az elbeszélő és a család, vagy ha úgy tetszik az elbeszélő és a múlt viszonyáról: "A család elveszett (számomra)". Ezek szerint, ami múltként megjelenik az nem "valóságreferencia", némi jelképiséggel felstilizálva, hanem egy olyan viszonyulás, amelyben a jelen múltra irányulásának legalább annyi szerepe van, mint a múlt megjelenésének.

A múlt relikviái nem önértékükön jelennek meg a Pannon-prózákban. Az imagináció kiindulópontjaiként szolgálnak, és tőlünk várják, hogy "köréjük képzeljük hajdanvolt világukat"<sup>237</sup>. Ricoeur a múltreprezentációnak ezt a formáját, amelyben a múltra irányuló tudati aktivitásunk teljesíti be a múltnak azt a jogát, hogy része lehessen a jelennek, a múlt "képviselőének" (représentance) nevezi.<sup>238</sup> A múlt idegenségét, radikális elválasztottságát a jelentől Mészöly elbeszéléseiben az imagináció hidalja át, ez képes kiegészíteni, megnyitni a múlt önmagukba záródó relikviáit.

---

236 Gérard Genette: "Az elbeszélő diszkurzus" ford. Lovas Edit és Sepeghy Boldizsár, in: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméleti I.* Jelenkor Kiadó, Pécs, 1996, 66.

237 "...ha elképzeljük azt a világot, amely hiányzik az erekleve körül." Martin Heidegger mondatát idézi Paul Ricoeur: "A történelem és a fikció kereszteződése" (ford.: Jeney Éva) in: uő.: *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Osiris Kiadó, Budapest, 1999, 353-372. o., 358. o.

238 Ricoeur, *i. m.*, 358-360. o.

Gondoljunk Kumria rác apácára. Látnunk kell a kékesfekete darócból készült bő szoknya-köpenyt, ami majdnem bokáig ér; a dzsidaszigonyból kikalapált vaskeresztet a mellén; a szurkozott ladikkötelet a dereka körül; lábán a kenderkőcbe csavart ormóttan fapapucsot. Máshonnan tudjuk, hogy pontosan ilyen fapapucsot hordanak azok a lelkes hadikurvák is, akik néhány évvel előbb még a törökbarát Thököly rongyos kurucái közé sodródnak, s a felkelés zászlaja alatt végzik munkájukat, eltökélt gyűlölettel a császáriak iránt.<sup>239</sup>

A “látnunk kell” és a “gondoljunk” nem egy hajdan valóban létezett apáca felidézésére, hanem egy műltfikció tudati-képi megalkotására szólítja föl az olvasót. Ez a műltfikció azonban nem teljesen gyökértelen: az elbeszélés ugyanis kijelöli a múltnak egy “valóságos” szintjét is, hiszen “tudunk” egy pontosan olyan fapapucs létezéséről, amelyet Kumria hord. A képzeletbeli Kumria (aki egyébként üvegcserepeket gyűjt a romok között, amelyekre aztán “odaképzeli” hajdanvolt emberek alakját) a múlt egy valóságosnak tételezett eleméből, a fapapucsból nő ki.

A *Volt egyszer egy Közép-Európa* c. kötet, a Pannon-próza reprezentatív válogatásának nyitódarabja, a “Térkép Aliscáról” a következő sorokkal kezdődik: “Úgy lehetne elképzelni, ahogy a valóságban is volt – a keselyűsi gátörháztól eperfás út vezet a szekszárdi templomtérig...”<sup>240</sup> A kötet második elbeszélése, a Kumriát szerepeltető “Anno (Albumkép a régi időkben)” pedig a következő mondattal indít:

Nehéz elképzelnünk Budát 1698. október huszonhatodikán este kilenc óra felé (tizenkét évvel azután, hogy a törököt végre sikerült kivenni az ország fővárosából) – de azért bizonyos részletek elég jól rögzíthetők.<sup>241</sup>

Az elképzelhető mindkét nyitómondatban ironikusan felülírja a valóságost, miközben mégiscsak kölcsönöz valamit a valóságos hitelesítő erejéből. A XVII. század végi Budát aligha tudjuk dátumhoz és időponthoz kötöten elképzelni, azt pedig, ami “a valóságban is volt” nem képzelhetjük el, legfeljebb csak tudhatjuk.<sup>242</sup> A valós szerepeltetése ezekben a példákban nem a valószerűt, hanem az elképzeltet hitelesíti, az elbeszélés pedig nem megjeleníti vagy rekonstruálja, hanem képviseli a múltat, azzal, hogy kiegészíti “valós” töredékeit a képzelet fikcióival. A reprezentáció itt már nem magát a múltat, hanem a múlt tudati megalkotását értelmezi számunkra. Az efféle ismeretelméletre alapozó poétika pedig nem a realizmus hitelesebbé tételét célozza meg, hanem egy a realizmusnál hitelesebb – az „elbeszélői illetékesség” korlátait tudatosító – múltreprezentáció megalkotását.

Az imagináció csak áthidalja, de nem szünteti meg a múlt és a jelen közötti törést. A Mészöly-elbeszélések egy jelentős részében a múlt elválasztottsága az emlékek, a hátramaradt nyomok narratív integrálhatatlanságában mutatkozik meg. Ricoeur szerint az

---

239 Mészöly Miklós: *Volt egyszer egy Közép Európa*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1989, 12. o.

240 i. m., 7. o.

241 i. m., 12. o.

242 A “Nehéz elképzelnünk Budát...” kezdősor egyébként könnyen rímhelyzetbe hozható a *Harmonia caelestis* nyitómondatával: “Kutya nehéz úgy hazudni, ha az ember nem ösmeri az igazságot.” (Esterházy Péter: *Harmonia Caelestis*, Magvető Kiadó, Budapest, 2000.)

elbeszélés szintetizálja a múlt heterogén elemeit, az elbeszélés “összekötő” (connecteur) szerepe abban áll, hogy a múlt széttartó darabjait narratív jelentésösszefüggésben rendezi el.<sup>243</sup> Mészöly egyes elbeszéléseiben mégis azt tapasztalhatjuk, hogy az elbeszélés lemond összekötő-funkciójáról.

A múlt narratív integrálhatatlansága két jól elkülöníthető elbeszélőformában jelentkezik a kései Mészöly-prózában. A hetvenes évek elejére jellemző formát leginkább egyfajta gondosan szerkesztett formátlanság jellemzi, Mészöly nyomán ezeket a szövegeket a “természetes jelentkezés térképeinek” nevezhetnénk. Az 1971-ben keletkezett (majd 1988-ban egy rövid zárórészsel megtoldott) *Nyomozás 1-4-et*, illetve az *Alakulásokat* (1973), ezeket az önreflexív, és Grendel által is “szövegirodalom”-ként emlegetett műveket a “hirtelen vágások” (Thomka), az állandó idősik-, színhely- és regiszterváltás jellemzik, azaz általában véve az elbeszélés decentrálttsága, amit a Pannon-prózák kapcsán Grendel is vizsgál.

A *Nyomozás 1-4*-ben és az *Alakulásokban* a dezintegrált múlt analóg módon egy központozatlan és széttöredezett elbeszélőformában jelenik meg. A *Megbocsátásban* (1983) és a *Családáradásban* (1995) ezzel szemben azt láthajuk, hogy a múlt elemeinek heterogenitása *annak ellenére* sem szűnik meg, hogy mindkét kisregényben kiépül egy meglehetősen konvencionális narratív séma, a “bűnügyi krónika” cselekményvezetése. A számtalan potenciális kapcsolódási ponttal ellátott melléktörténetek, a szereplők titokzatos kapcsolatai, a képleírások és a metaforák “sugalmazó jelképisége” ráadásul sorra azt a hatást keltik, hogy a bűnügyi történet előbb-utóbb valóban értelmezője lesz az elbeszélésnek. Ennek ellenére a történetek éppúgy nem értelmezik az elbeszélést és egymást, ahogyan a *Film* esetében is “intakt” maradt a két időben elválasztott cselekményszál. Visszatérve Grendel “új realizmus”-koncepciójához: érthető ugyan, hogy ő poétikai hiányosságot lát abban, hogy a *Családáradás* elbeszélője “adós marad [...] a történetek emberi, létfilozófiai, történelmi távlataival”(72.), én mégis úgy vélem, ez a két kisregény jelzi legmarkánsabban a kései Mészöly-próza “különútját”.

Ami azt illeti, a *Nyomozások 1-4*, az *Alakulások*, a *Film*, azaz a Grendel szembeállításában a “szövegirodalmi” paradigma képviselőinek tartott művek, ha úgy vesszük, logikusabb viszonyban vannak a saját múltértelmezésükkel, mint a *Megbocsátás* vagy a *Családáradás*. Az előbbiekről eszerint azt mondhatnánk el, hogy a decentrált elbeszélésben a múlt integrálhatatlanságának tapasztalata jelenik meg, azaz az elbeszélés formája értelmezi és reprezentálja a megjelenített múltat azzal, hogy meghagyja annak heterogenitását. A két utóbbi kisregény viszont konvencionális narratívát mutat fel úgy, mint amely képtelen a múlt heterogenitásának jelentésadó, a múltat valamiképp értelmező szintézisére. [vö.: „formaemlék”] A bűnügyi krónika nem tereli mederbe a családtörténeti múlt áradását, az elbeszélés nem hozza közelebb a jelenhez és nem értelmezi számunkra az “elveszett” családot, noha minden jel arra mutat, hogy ez volna a feladata. Ezekben a regényekben a narratív forma viszonylagos épsége tökéletesen ellentétes az elbeszélt múlt heterogenitásával. Az, amit Ricoeur nyomán az elbeszélés összekötő-szerepének nevezhetünk, a *Megbocsátásban* és a *Családáradásban* a múlt illegitim domesztikálásaként, az idegenség familiarizálásaként tűnik fel.

A múlt elválasztottsága, a jelen és a múlt közötti cezúra a múlt közvetítettségének értelmében is hangsúlyozódik a Pannon-prózában. Nehezen találni olyan elbeszélést a *Szárnyas lovak* utáni korszakból, amelyik a múlt közvetlen megjelenítésére vállalkozna.

---

243 Paul Ricoeur: “Emlékezet – felejtés – történelem” (ford.: Rózsahegyi Edit), in: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák, 3. A kultúra narratívái*, Kijárat Kiadó, Budapest, 1999. 51-68. o., 56-57. o.

Annál gyakoribb viszont, hogy a múlt-konstrukció kiindulópontjául szolgáló relikviák idézett és megidézett szövegek.

A Mészöly-elbeszélések gyakran használják forrásukként a *Pallas Lexikon*t. A lexikon szócikkeiből kilépő Ott Károly mérnök, ("Bolond utazás") Kliegl József vagy Migazzi Kristóf szerepeltetése ("Sutting ezredes tündöklése"), Petrozsény község leírása ("Alakulások") realista szemszögből a szöveg történelmi valószerűsége, hitelessége érdekében megvalósított múlt-rekonstrukcióként értelmezhető. Textualista nézőpontból viszont a *Pallas Lexikon* nem az elbeszélések dokumentumértékű forrásanyaga, hanem sokkal inkább a századvég nyelvét (akár az említett nevek által) megszólaltató szöveg, azaz idézése ebből a nézőpontból valóságreferencialitás helyett intertextualitásként lesz értelmezhető. Ugyanez mondható el a "Sutting ezredes..." és a Széchenyi-napló viszonyáról. A napló, márcsak műfajából adódóan is, minden joggal tekinthető kordokumentumnak, de nem kevésbé szövegnek, ami épp attól fosztja meg olvasóját, hogy színről színre lássa általa a kort, amelyet az dokumentál.

Kicsit nehezebb feladatnak tűnik a realizmus igazolása "Kartigám, a kikeresztelkedett török lány" esetében. Ez a felsor a korábban már idézett "Anno (albumkép a régi időkben)" c. írásban található<sup>244</sup>, Mészöly egy fikciós műre, Mészáros Ignác 1795-ben megjelent regényére utal vele. Az "Anno"-ban egy pillanatra felbukkanó Kartigám "korfestő" valószerűségét Mészáros korábban, de azért már jóval a török kor után keletkezett regényének köszönheti, amely ráadásul maga is fordítás, azaz legalább annyira egy előző szövegre utal, mint amennyire a regényben ábrázolt korra.<sup>245</sup> Az "Anno" Kumriája pedig önidézet, a név már a *Film*ben is feltűnt. Ott még nem tudtunk meg semmit az alakról, a név is csak az öregasszony kontyát kitöltő újságpapírgombóc töredékesen olvasható soraiból került elő: "...Kumria rác apáca Szarajevóban...".<sup>246</sup> Ha korábban azt mondhattuk Kumriáról, hogy a valóságosnak tételezett múlttöredékre építkező képzeletből született fikció, akkor most azt láthatjuk, hogy van még egy nyom, egy töredékes szövegfoszlány, amely előkészíti a szereplő történetének kibontakozását.

A múlt közvetítettsége a Mészöly-próza hagyományértelmezésének kérdéseként is felmerül. Grendel a századfordulós magyar próza, Csáth és a Cholnokyak újraolvasásának nyomát fedezi fel a Mészöly-elbeszélésekben, rámutat a Krúdy-próza szubjektivizált regényidejének lehetséges hatására (47.) és az erdélyi emlékirat-irodalom recepciójára. Grendel könyve jó érzékkel mutatja ki, hogy a *Szárnyas lovak* utáni elbeszélések rendre a magyar irodalom marginális, elfelejtett, megtört hagyományaival teremtenek kapcsolatot. Márton László szerint Mészöly prózája hagyománytalannak és előzmény nélkülinek tűnik, összevetve például Mándyéval, amely szervesen bontakozik ki a magyar novellisztikából. "[Mészöly] írásai a regény szerves hagyományának hiányából, a régi és a nem régi, az új és a nem új közti törésből eredeztethetők."<sup>247</sup> Grendel ugyan nem állítja a Mészöly-próza hagyománytalanságát, de azok a szétszóródó, mindig a klasszikusok mellett vagy mögött meghúzódó és "torzóban maradt" életművek, amelyeket kapcsolatba hoz a Pannon-

---

244 Volt egyszer egy Közép-Európa, 15. o.

245 Mészáros Ignác: *Kartigám*, Franklin-Társulat, Budapest, 1980. A német eredeti: *Der unvergleichlich schönen Türkin wundersame Lebens- und Liebes-Geschichte. Zur angenehmen Durchlesung aufgezeichnet von Menander*. Frankfurt, Lipcse, 1723.

246 Mészöly Miklós: *Film*, in: *Regények*, Századvég Kiadó, Budapest, 1993., 322. o.

247 Márton László: "A kitaposott zsákutca, avagy a történelem a történetekben", in: uő.: *Az áhitatos embergép*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 235-266. o., 242. o.

prózával, semmiképp nem rendezhetők irányzatokba (legfeljebb olyan metaforikus elnevezésekkel mint a “ködlovagok”), és nem veszik fel valamiféle “előtörténet” alakzatát.

Számos kiváló tanulmány vizsgálta már a Mészöly-művek hagyományértelmezésének kérdéseit<sup>248</sup>, mégis azt hiszem, a Mészöly-életmű filológiai feldolgozása tartogat még meglepetéseket, amint erre Thomka Beáta Mészöly olvasónaplóit elemző írása is rámutat.<sup>249</sup> Érdeemes volna például megvizsgálni a *Magyar Hirmondó* (kezdetben *Magyar Tallózó*) című Magvető-könyvsorozat *eredeti*, Mészöly Miklós, Fogarassy Miklós, Lukácsy Sándor és Szörényi László által összeállított, több mint kétszázötven tételből álló sorozattervét, mint a hetvenes évekbeli kánon-átrendeződés és hagyományújraértelmezés egyik dokumentumát.<sup>250</sup>

A kései Mészöly-próza egyenrangúsítja az “irodalmi”, a “fikciós” és a “dokumentáris” forrásokat, s ezzel megszünteti köztük a műfaji és a hierarchikus különbségeket. Az életmű előrehaladtával az elbeszélések egyre kevésbé különböztetik meg a “szépirodalmi” hagyományt a “tásadalom”- vagy “kultúrtörténettől” vagy az orális hagyománytól. A “Magyar novellá”-ban például különösebb hangsúlyok nélkül, egyenrangú múlt-törmelékként kerül egymás mellé a családi legenda, az újságcikk, egy Gvadányi-könyv, a *Jogi Közlemények*, Van Gogh naplója és Gulácsy Irén *Fekete vőlegények*je. Az *Alakulásokban* pedig a Korinthusiakhoz írt első levél, Pascal *Gondolatokja*, Vörösmarty “Mint a földművelő” című verse, a *Váradi Regestrum* találkozik egy archaikus ráolvasással, a *Pallas Lexikon*nal és egy milleneumi évkönyvvel. Ezek a szövegek elmoszák a “centrális” és “marginális” hagyományok közti különbségeket. A múlt szétszórtságát mutatják fel azzal, hogy a hagyomány törmelékeit nem rendezik konvencionális diszkurzus-típusokba (“dokumentáris”, “fikciós”, “történelmi”, “szépirodalmi”, “teológiai”, “folklor”, stb). Az elbeszélések ebben a tekintetben rokonságot mutatnak a *Magyar Tallózó* szerkesztési elveivel. A könyvsorozatban prózakötetek, lapszemlék, viccgűjtemények, levelezések és szaktudományos munkák éppúgy megtalálhatók, mint “orvosi szövegek, méregkeverési receptek, titkosrendőri jelentések, történetírói helyzetelemzések”<sup>251</sup> és más “elmét vidító elegy-belegy dolgok”<sup>252</sup>. A különböző hagyományrétegek nivellálása a “talált anyagból” dolgozó *bricoleur*, a barkácsoló gesztusára emlékeztet és olyan múlt-viszonyulást foglal magába, amely lemond a múlt és a jelen integrálásának a lehetőségéről.

---

248 Csak néhányat említve közülük: Balassa Péter: “Hagyományértelmezések újabb prózánkban” in: uő.: *A látvány és a szavak*, Magvető Kiadó, Budapest, 1987, 229-244. o., Thomka Beáta: *Mészöly Miklós*, Kalligram Kiadó, Pozsony, 1995, Jankovits József: “Sanyarú világ” in: Alexa Károly és Szörényi László (szerk.): *Tagjai vagyunk egymásnak*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1991, 156-165. o., stb.

249 Thomka Beáta: “Kijegyzések, beragasztások, törmelékek. Mészöly Miklós naplónoteszei”, in: *Jelenkor*, 2002/10, 1097-1103. o.

250 A sorozatterv történetéhez, és a Kardos Györggyel, a Magvető Kiadó akkori igazgatójával folytatott vitához lásd: “Magyar Tallózó. Beszélgetés Mészöly Miklóssal”, in: *Esti Hírlap*, 1978 szeptember 23.; “A Magyar Tallózó szerkesztőinek nyilatkozata” in: *Élet és irodalom*, 1979 április 7., 2. o.; Kardos György: “A Magvető nem gebinesíthető” in: *Élet és irodalom*, 1979 április 14., 6. o.; Fogarassy Miklós: “Történetesen...” in: *Mozgó Világ*, 1981/1, 109-110. o.; Szörényi László: “Biblia Hungarorum” in: *Mozgó Világ*, 1981/1, 108. o.

251 Szörényi: i.m., 108. o.

252 *Elmét vidító elegy-belegy dolgok. Válogatás a győri kalendárium 1749-től 1849-ig tartó időszakából*, Magvető Kiadó (*Magyar Hirmondó* sorozat), Budapest, 1983



Kumria rác apáca és Kártigám kikeresztelkedett török lány *Filmben* és Menander regényében elkezdődött története nem ér véget az “Anno”-ban. Kumria Kumrinaként kerül elő Darvasi László Mészölynek ajánlott, *A könnyemutatványosok legendája* című regényében, Márton László pedig a (többek között) Menander/Mészáros Ignác regényét újraíró trilógiájában szerepelteti Kártigámot.<sup>253</sup> *A könnyemutatványosok...* Mészöly-allúziója a két különböző írásmód kapcsolódási pontjára, az imagináción alapuló műtrepidáció poétikájára irányítja a figyelmet. Ez teremti meg a kapcsolatot Darvasi, Láng és Márton regényei illetve Mészöly kései elbeszélőművésze között – annak ellenére, hogy az ezekben a regényekben kirajzolódó hagyományértelmezés úgyszólván ellentétes azzal, ami a Pannon-prózában megvalósul.

Darvasi és Láng regényeiben (és kisebb mértékben a Márton-regényekben is) megnövekedik az imagináció szerepe a múlt-fikció létrehozásában. Az elképzelt már nem támaszkodik a valósra, nem igényli annak hitelesítő erejét, mivel ezekben a regényekben a múlt sohasem a történelmi valóságból ered, hanem már eleve legendákból, emlékezősekből, bestiáriumokból, és történelmi regények fikciójából születik. A múlt elválasztottsága a valóságtól ezért nem a múlt és a jelen közötti akadályként mutatkozik, hanem, épp ellenkezőleg, ez a valóság-függetlenség nyújtja a *lehetőséget* arra, hogy a múltat megszabadítsák a “történelem-diszkurzus” realitás- és reprezentativitás-igényétől, s így visszavezessék a múltat olyan premodern, racionalizmus és historizmus előtti műfajokhoz, mint amilyen a legenda és a bestiárium.

A Pannon-prózában az imagináció képei metaforákká, szórt jelentésű szimbólumokká válnak, amelyek eloldják a valószerűtől az elbeszélte világot, de csak ritkán válnak annak részeivé. (Ilyen például a *Megbocsátásban* a hónapokra a város fölött felejtődött füstcsík, a gabonakör közepén kitárt karokkal fekvő halott lány vagy Iduska néni képzeletbeli Hangos-pusztája, ahová az írrok víziójában végül “elvándorol” a család.) *A könnyemutatványosok...*-ban és a *Bestiárium Transylvaniae*-ban<sup>254</sup> ezzel szemben a metaforák bekapcsolódnak a történetbe, cselekmény eseményévé válnak, sőt ezek strukturálják, viszik előre a történetet.<sup>255</sup> Rác I. Péter a mágikus realista írásmód “kettős sűrítettségének”, azaz az elbeszélés metaforikus szintje és a történet metonimikus szintje általi kétirányú meghatározottság példaként említi a *Bestiárium...* egyik jelenetét: Xénia első menstruációjakor a bensejében *madárként verdeső fájdalom* valóban madárrá változik és megjelenik az égen.<sup>256</sup> A Mészöly-prózában az imagináció irreális vagy fantasztikus képei megmaradnak az elbeszélés metafora-szintjén, és csak bizonyos távolságból hatnak az elbeszélte világra és a történetre. Ha azonban mégis megjelennek az elbeszélte világban, akkor a szereplők vagy nem vesznek róla tudomást (füstcsík), vagy csodálkoznak rajta (lány a gabonakörben), esetleg megmosolyogják (Iduska néni). A *Megbocsátásban* egyedül az elbeszélő “tudja”, hogy ezek a csodák valós részei a kisvárosnak. Az

253 Darvasi László: *A könnyemutatványosok legendája*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999. Kumrina: 570-571. o.

Márton László: *Kényszerű szabadság (Testvériség)*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001; *A mennyország három csepp vére (Testvériség II.)*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2002.

254 Láng Zsolt: *Bestiárium Transylvaniae. Az ég madarai*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.

255 vö.: Szilágyi Márton: “A történelem szárnyetegei” *Alföld*, 1998/5, 98-102, 99-100. o.

256 Rác I. Péter: “Az Apokrif iratokról és a »magyar mágikus realista regények«-ről”, in: *Sárkányfű*, 1999/4, 67-75.o., 71. o. A “kettős zsúfoltság”-hoz lásd: Bényei, *i.m.*, 88.o.

emberarcú papagáj vagy a követ, mézet, üvegszilánkot stb. könnyező mutatványosok viszont ugyanazon a valóságszinten vannak a *Könnymutatványosok...* és a *Bestiárium...* elbeszéléseiben, mint a történelmi szereplők, akikkel érintkeznek. Az elképzeltnek itt már nincs szüksége arra, hogy a valóságos hitelesítse, mert a valóságos alárendelődik a mese, a monda narratív logikájának, amelyben a csoda viszi előre az elbeszélést.

Darvasi, Láng és Márton regényeiben a hagyomány nem a jelentől elválasztott múlt szétszórt és integrálhatatlan lenyomataiként mutatkozik. A hagyomány az *alapítás* kérdésévé válik, a múlt megalkotásra vár. Márton László Láng Zsolt esszéjét idézve a magyar regény “első félidejének” (Kundera) hiányáról beszél<sup>257</sup>, ám írásában ez a hiány korántsem a magyar irodalomtörténet “hendikepjét”, számtalanszor felrótt elmaradottságát jelenti. Márton “irodalomtörténeti programja” szerint a hiányzó korszak *újraírható*, hiszen minden hagyománytörés ellenére “megvan az átjárás” nemcsak a *Bestiárium...* és az erdélyi emlékirók (vagy a *Testvériség-trilógia* és a *Kártigám*) között, hanem olyan művek között is, mint “Árva Bethlen Kata monodráma és [...] Vajda Jánosné elképesztő emlékirata között, ehhez viszont nemcsak Polcz Alaine megrendítő visszaemlékezése kapcsolódik szervesen, hanem szerintem Csokonai Lili és Sárbogárdi Jolán is.”<sup>258</sup> A “megvan az átjárás” hagyományszemlélete teszi lehetővé a hagyomány *újraalapításának* gesztusát: “az első félidőt” – írja Márton – “valami módon, mondjuk az elbeszélői hagyomány radikális átértelmezése révén, *visszamenőleg meg lehetne teremteni*.”<sup>259</sup>

Darvasi, Láng és Márton regényeinek hagyományalapító gyakorlata a szövegek szintjén hypotextusok kiválasztásában és újraírásában mutatkozik meg. Az újraírás viszonyulása ezekben a regényekben kétféle szövegelődöt jelöl ki: az egyik szövegelőd az újraírás motivikus-anekdotikus alapanyaga vagy a műforma mintája, a másik szövegelőd viszont nem az újraírás, hanem kritika tárgya, példa arra, hogy milyen prózahagyományok váltak már alkalmatlanná az adott történet elbeszélésére. A *Bestiárium...* ebben az értelemben egyrészt az erdélyi emlékirat-irodalmat tekinti újraírandó anekdotikus alapanyagnak, másrészt a bestiárium-műfajt, mint mellérendelő enciklopedikus formát. Lehetőségként megjelenik ugyanakkor egy szerelmi háromszögre alapozott, XIX. századi típusú metonimikus séma is, amelyet egyrészt a beékelt anekdoták, másrészt az állat-enciklopédia szigorúan ismétlődő, a lineáris cselekményvezetést minduntalan megszakító jelenléte nem enged kibontakozni. A lineáris történetet belülről egy széttartó anekdotalmaz bomlasztja, kívülről pedig egy klasszifikáló rend telepszik rá az okozatiság rendjére.

A *Könnymutatványosok...* több lineáris cselekményszálát tördel szét és illeszt egymásba egy már nem lineáris, hanem mellérendelő logika mentén, s ezek így elvesztik strukturáló képességüket. Az elbeszélést az újraírt legenda, azaz egy anekdotikus mag repetitív kibővítése strukturálja: a könnymutatványosok rondószerű, ciklikus visszatérése. A könnymutatványosok hozzák el a csodákat, a képzeletet a történelmi világba, s mivel ők állnak a regény strukturális középpontjában, így nekik köszönhető, hogy “a históriás elem is alárendelődik a mondai, mesei világrendnek.”<sup>260</sup>

---

257 Márton: “A kitaposott zsákutca”, 239. o.

258 uo.

259 uo., (Kiemelés tőlem - Sz. D.)

260 Thomka Beáta: *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*. Kijárat Kiadó, Budapest, 2001, 134. o.

A *Jakob Wunschwitz igaz történetében* az anekdotikus “alapanyagot” XVII. századi német források (pl. Nicolaus Leutinger: *Brandenburgi krónika*) szolgáltatják, Kleist *Kohlhaas Mihály*a pedig a regény narratív formájának az előképe: a halmozódó félreértések és a cselekedetek intencionálatlan, ám elkerülhetetlen következményei mozgatják a történetszálakat. A Kleist-újraírás itt a történelem teleologikus reprezentációit ironizálja, Jakob Wunschwitz, akárcsak Kohlhaas Mihály az események abszurd sorozatán evickél végig, hogy aztán áldozatává váljon saját “igaz történetének”, amelynek mindvégig csak *patience* volt, és soha nem *ágens*e.

A *Kényszerű szabadulás*ban elsőre a *Kártigám*-parafrázis tűnik strukturálisnak, hiszen a Mészáros-regény cselekményszálának és szereplőinek legnagyobb része átkerül a Márton-regénybe, ám a *Mennyország három csepp vérében* az Ilosvai Selymes Péter-, a Madách-, stb. parafrázisok már egyenrangúvá válnak a *Kártigám* szövegbeli jelenlétével, s úgy tűnik, hogy a *Trilógia* lehangsúlyosabb előképének a már a Wunschwitzban is idézett *Don Quijotét* jelöli ki a második kötet. A *Kényszerű szabadulás* tartalmazza a regény történetének feltételes módban előadott változatát is, ahogyan azt egy “százharminc évvel ezelőtti” elbeszélő mondta volna el. A regény elutasított hypotextusa itt már nem ironikusan, hanem programszerűen, egy némileg didaktikus *demonstráció* formájában jelenik meg.

Ezekben a regényekben az újraírás a narratív struktúra bővítésének, egy nem-lineáris nagyregény-forma elérésének az eszköze. A narratív sűrítés elvét megvalósító Mészöly-elbeszélésekben ezzel szemben a hypotextusok nem válnak szövegstrukturáló parafrázisokká, megmaradnak a hagyomány szétszóródott töredékeinek, melyek közül egyik sem kerülhet centrális pozícióba. Az elődszövegek rendszertelensége itt azt is jelenti, hogy kiválasztásuk nem korszak-orientált (török kor), idézésük nem hierarchizáló (’újraíró-affirmatív’ vs. ’ironikus-kritikai’), továbbá azt, hogy az elődszövegek nem őrzik meg műfajiságukat (’legenda’, ’emlékirat’, stb.), amikor átkerülnek az őket idéző szövegbe. Fontos különbség az is, hogy a Mészöly-elbeszélésekben az imagináció nem válik történetképzővé és nem lesz a múlt integratív rendezője, hanem a múlt tárgyaihoz kötődik, hogy ezzel hidalja át a múlt és a jelen közötti törést.

## J. A Pannon-próza térpoétikája

"Nincs igazán ellenőrizhető topográfiája  
R. Laci halálának." (*Alakulások*)

Mészöly Miklós műveinek Pannon-prózáként emlegetett halmazában a fikció térviszonyainak változékonysága figyelhető meg. A helyek viszonyrendszereként létrejövő tér instabil az elbeszélésekben, eltér azoktól a megszokott modellektől, amelyek segítségével kiismerhető tereket konstruálunk, akár valóságos térről, akár a fikció teréről legyen szó. Az instabilitás, a változékonyság vizsgálatában a térviszonyok rögzítettségének/rögzítetlenségének kérdését az alfejezet második felében fogom vizsgálni.

Megszokott térkoncepcióink megkérdőjelezése természetesen nem új prózajelenség. A hatvanas-hetvenes évek francia irodalomkritikájának köszönhetően közismertek Raymond Roussel, Camus, Robbe-Grillet, a *nouveau roman* térszerkesztésének rendhagyó megoldásai. Korábban láttuk, hogy Camus és a *nouveau roman* poétikájának milyen jelentősége van Mészöly korábbi írói és esszéírói korszakában.

A Pannon-prózák esetében az ad alkalmat a fikció terének vizsgálatára, hogy a térviszonyok rögzítetlensége *annak ellenére* jelentkezik, hogy egyrészt az egyes helyleírások szigorú kidolgozottsága, másrészt a térség "poétikai formává tétele" kiemelkedően hangsúlyos jegye a korszak műveinek. A leírások mikro- és a térség makrovilágait külön-külön több meghatározó jelentőségű tanulmány vizsgálta már, valójában szinte lehetetlen Mészölyről írni a két kérdés érintése nélkül. A Mészöly-kritika hozzászólásai egyetértenek abban, hogy a leírások narratív jellegűek, önreflexívek, a leírást adó elbeszélőről tanúskodnak, míg a térség történelmi rétegzettségű. Az általában jellemzett térség belső tagoltságát, megkonstruálódásának mechanizmusait vizsgálom a továbbiakban, valamint azt, hogy a helyleírások elszigetelt mozaikdarabkáiból hogyan (nem) áll össze a térség tablója. Segédeszközüln a térkép és a panoráma metaforáit használom, amelyek nem idegenek a mészölyi szóhasználattól.

Egy tájkép létrehozásának az itáliai reneszánsz, a perspektíva teoretikusai által megformált, majd klasszicizálódott feltételrendszere az első kiindulópont, amelynek segítségével megközelíthetjük a mészölyi térkép és panoráma sajátosságait. A perspektíva technikája és gyakorlata olyan reprezentációs modelltől tanúskodik, amelyben egy egységes, a látványt pillantásával uralni képes szubjektum hozza létre a tájat. A táj, mint a megismerhető világ egy önmagában teljes része, úgy képes

megszületni, hogy létrejöttek feltétele a nézőpontjában jól meghatározott leíró, felmérő szem pozíciója. A látvány megszületésének ekképp felfogott eseményét Louis Marin performatívumként értelmezi, a "nyelvi aktus" mintájára *acte de vision*-nak nevezi. "A tájkép függetlenül attól, hogy festett tablóképről, vagy irodalmi, költői leírásról van szó mindenekelőtt konstrukció terméke, egy olyan szubjektum művelete, aki erőinek ura, fel van fegyverkezve minden szükséges episztemikus eszközzel, aki elsősorban fáradhatatlan transzcendentális alkotó és csak másodsorban ihletett és hűséges művész."<sup>261</sup> Legfontosabb képessége a látvány szétszórt elemeinek szintézisbe rendezése. Ebben a műveletében eszközei a nézőpont, a képkivágás, a képsíkok arányítása, egyes dolgok kiemelése, megvilágítása, mások fedése és árnyékolása, a megörökített pillanat elhelyezése egy elbeszélés kontextusában, illetve egy napszak fényviszonyainak megfelelően stb. Mindebből egy "olyan intenció rajzolódik ki, amely a reprezentáció által akarja uralni, kisajátítani a Természetet a tájképben és a tájkép által."<sup>262</sup>

A perspektíva nézőpontjában kijelölt szem pozíciójával párhuzamba állítható a nézőpontjában önmagát az elbeszélés központi szervezőjeként pozícionáló elbeszélő. Ez a *hipotetikus* (klasszikus, 19. századi regényekkel kétségbe vonhatóan társított) *elbeszélő* olyan leírásokat ad, amelyek megbízhatóan tisztázzák a leírt tárgyak egymáshoz, a szereplőkhöz, az eseményekhez és saját magához való viszonyát. Ezek a viszonyok egyértelműek és állandóak, legalábbis nyomon követhető a változásuk. Ha a feltérképező szem pozíciójához hasonlítjuk: látása panoptikus, tökéletesen ura tárgyának, azaz nem lehetnek vakfoltjai, ha mégis vannak, akkor az elhallgatásai alapján is következtethetünk pozíciójára. Ebben a tekintetben a térkép is reflexív, visszaható, nem pusztán tárgyas kijelentés.<sup>263</sup> Elképzelt elbeszélőknél a helyleírások és az elbeszéléstér bemutatása alátámasztja a térben elhelyezett szereplők karakterét, az elbeszélés eseményeinek kimenetelét stb. Egyszerűbben tér metonimikus viszonyban áll azzal, aminek otthont ad.

Mészöly műveinek térkonstrukciójában egy másik térszemléleti paradigma nyomai is felfedezhetőek. Jelenlétük talán markánsabb a perspektivikus szemlélet nyomainál, bár az igazsághoz talán az állna közelebb, ha a kettő keveredéséről beszélhünk, hiszen a vázolt modellek csak "sterilizált" viszonyítási alapok, szövegbeli megjelenésük sohasem történik tiszta formákban. A 'másik' térszemlélet a végtelen tapasztalatának brunói, leonardói, leibnizi és pascali változataihoz kapcsolódik. A "modell" felvázolásában elsősorban a *Gondolatokat* veszem figyelembe, mert a Mészöly-elbeszélésekben Pascal jelenléte dokumentálható legegyértelműbben.<sup>264</sup>

---

261 Louis Marin: 'Une ville, une campagne, de loin... paysages pascaliens', 198. o.

262 uo. 199. o.

263 vö.: Louis Marin: 'La ville dans sa carte et son portrait', 206. o.

264 Függetlenül az explicit és rejtett utalásoktól, a mészölyi elbeszélések több ponton találkoznak a pascali gondolattal. Nem tartom feladatommak a hatás-elemzést, és nem gondolom, hogy teljes határozottsággal megkülönböztethető lenne az átvett és az eredeti kategóriája. A Mészöly-szövegek összevetése a *Gondolatokat*

Pascalnál *Az ember aránytalansága* című töredékében fogalmazódik meg legkifejtettebb formájában a két végtelen között "lebegő" ember elveszettsége, reménytelensége a természet és a világ megismerésére. A töredék része a Descartes-i *Ego cogitans*, és az elbizakodott természettudomány kritikájának, ugyanakkor nem érintetlen annak *módszerétől*, például az analízistől. A megismerés csődje nyilvánvaló Pascal szerint a táguló végtelennel való találkozáskor: a világegyetem nem csak a tekintet vagy a teleszkópok által befogni képes méreteket haladja meg, de az elképzelhetőt is. A "Természet" (miként Isten) mindig megelőzi egy lépéssel az "őt" felülmúlni akaró embert. Ez "Pascal gömbje" Borges esszéjében. "Olyan gömb ez, amelynek a középpontja mindenütt van, a kerülete sehol."<sup>265</sup>

Pascal szerint talán nem olyan feltűnő, de ugyanolyan nyilvánvaló az értelem kudarca a szűkülő végtelennel szembesülve. Nincs az a parány, amely ne volna tovább osztható. Az atka mikroszkopikus méretei ellenére tovább analizálható a végtelenségig lábakra, a lábak ízületeikre, atomjaikra, sőt:

Nemcsak a látható világmindenséget szándéksom feltárni előtte az elbizakodott ember előtt, hanem azt a mérhetetlenséget is, amelyet e kicsinke atomon belül alkothat magának a természetről. Fedezzen fel benne is végtelensok világot, mindegyiket saját égbolttal, bolygókkal, földdel, amelyek ugyanúgy aránylanak egymáshoz, mint a látható világmindenségben a földön állatokat és végezetül atkákat, s ezekben ugyanazt, amit az elsők tártak elébe...<sup>266</sup>

Milyen tájkép vagy térkép hozható létre a megismerés ilyen szkeptikus elgondolása alapján? Visszatérve Louis Marin tanulmányához: A "pascali tájképben" a táj minden apró eleme örvénylő mélységként nyílik meg, amelyeket képtelenség szintetizáló elrendezésben rögzíteni. A szem megfelelő pozíciója amelyet eddig a perspektíva segédvonalai jelöltek ki meghatározhatatlan, a két végtelent fürkészve az abszolút rövidlátás és a távollátás között ingadozik<sup>267</sup>. A térkép terminológiájában megfogalmazva: a lépték megválasztása válik lehetetlenné, minden egyes helynév az illető város vagy vidék térképét helyettesíti.

Christine Buci-Glucksmann az ikaroszi szemszög (*l'oeil Icarien*) hasonlatával teszi érzékletessé a két látásmód közötti különbséget. A totalizáló és szintetizáló, az isteni mindenlátás pozíciójából Ikaroszt a részletekben megnyíló végtelen rántja le a mélybe. Gondoljunk Brueghel *Ikarosz bukására*, a tenger táguló végtelenében, a horizonton, a kép háttérének egy alig észrevehető pontján játszódik le az egész dráma.<sup>268</sup>

*Az ember aránytalanságában* nyilvánvalóan többről van szó, mint pusztán térszemléletről. A látás metaforája a megismerés elemzésének szolgálatában áll, az ókori toposz működik itt is: a szem a legnemesebb érzékszervünk. A sokat idézett 115.

---

fragmentumaival és a "paysages pascaliens" marini koncepciójával segédeszköz az elemzésben, elsősorban illusztratív funkciójú.

265 Pascal *Gondolatok*, 27.o.

266uo.

267 i.m. 210-211.

268 Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, 21.o.

töredék viszont már a képi és nyelvi reprezentáció szempontjából teszi értelmezhetővé ugyanazt a gondolatot. A "pascali tájkép" ezek szerint elutasítja a síkszerű leképezést, s mint Leibniz monása, ez is a végtelenségig redőzött. A horizontálisan elképzelt felszín minden pontja vertikális mélységeknek nyílik meg.

A város, a falu távolról város és falu. De ahogy közeledünk hozzájuk, házakká, fákká, cserepekké, levelekké, füvekké, hangyákká, hangyalábakká lesznek, egészen a végtelenségig. És mindez a "faluk" elnevezés mögött búvik meg.<sup>269</sup>

Mészöly esszéiben és elbeszéléseiben is idézi és említi Pascalt, az *Alakulások* egyik részlete a fenti gondolat parafrázisa:

Lehet, hogy mégis ez az utolsó panoráma? Az utolsó, ahol még a szavamat, a nyelvemet megértik? De végül is, mit hírül adni hagyni? Magyarán: nem csupán azt, ami itt, vagy ott, hanem sokkal nyíltabban mindenütt sehol se. A városnegyedben, az utcában, a falban, a falban a résben, a rés városnegyedében és utcájában, a résbe beépített falban, a biztos semelyikben... (*Alakulások*, 593)<sup>270</sup>

## Leírás és térszerkesztés

A "pascali tájkép" leginkább szembeütő nyomait, Mészöly korábbi korszakának már említett mikroszkopikus pontosságú leírásaiban lelhetjük fel. (Például Saulus. Az *azonosságot* hajszolja a látványokban, a regény talán egyik legmaradandóbb képe: a földön fekvő fűszálakat számol.<sup>271</sup>) Ezekben a leírásokban a megfigyelt tárgy sohasem saját jelentősége miatt kerül a leíró látóterébe. Projekciók hordozófelületei, féligáteresztő tükrök, belső, kimondatlan tartalmak látható vetületei és ugyanakkor elfedői is. Az elbeszélés ellipsziseiben fejtik ki hatásukat, atmoszférát teremtenek, "közérzetet" jelenítenek meg.<sup>272</sup> A leírások ezen funkciója megmarad a Pannon-prózákban is, ugyanakkor némiképp módosul. Kevésbé kifejtettekké, szűkszavúbbakká

269 *Gondolatok*, 54.o.

270 Amennyiben másként nem jelölöm, a lapszámok a *Volt egyszer egy Közép-Európa* c. kötetre vonatkoznak. Néhány további Pascal-utalás: (elbeszélésekben:) "Nyomozások (1-4)", 229.o. "Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról", In.: *Ballada az úrfiról és a mosónő lányáról*, 64.o., (esszéikben és naplójegyzetekben:) a pascali "nécessité de pari" gondolatára utal a "Naplójegyzetek" In.: *Érintések*, 227.o.; és "A tágasság iskolája", In.: *A tágasság iskolája*, 15. o.: „Pascal a végtelen terek iszonyú csendjéről ír és éppen ez a csend az, amihez a lehetőségeink mindennaposabban is közelítenek. A kor nagy átélője, a szűk végtelent tágító kozmikus úttörő, közvetlen mérőműszerei a tárgyiasság kifogyhatatlanul sokszorozódó látomásának.” (kiemelés az eredetiben) ugyanezzel a gondolatra utal: *A pille magánya*, 182.o.

271 *Regények*, 173.o.

272 Mészöly első pályaszakaszáról állapítja meg Kulcsár Szabó Ernő: "Az értelmezést és a fikció attraktív alakítását elhárító elbeszélés ... olyan látványszerű tárgyiasságok segítségével konkretizálja az elvont tartalmak mozgásterét, amelyek vizuális korrelációk létrehívásával járulnak hozzá a közérzet epikai érzékeltetéséhez." *A magyar irodalom története 1945-1991*, 120.o.

lesznek, ám utalásrendszerük többretegűvé válik, s épp ezért a leíró és a leírt látvány közötti viszony sem ragadható meg olyan egyértelműen, mint a *Saulus* esetében, esetleg a példázat értelmező keretében olvasva.

A Martinkó-villa melletti házból halk zongoraszó szüremlett ki, egy Chopin-etűd. Az eső és az etűd tökéletesen egymásba fonódtak. Anitát leheletfinom emlékezés hangulata lepte meg, de ennek az emlékezésnek nem volt semmi tárgya, csupán szokatlanul élessé tette az utcaképet. A ház ablakai nem futottak párhuzamosan a járda szintjével, a két szint enyhén összetartott, függőben tartva, hogy meghosszabbított egyenesük hol találkozhatna össze. Ez az aszimmetria is olyanak tűnt most, ami azonos az emlékezéssel, anélkül azonban, hogy igazában a tárgya lehetne. (*Megbocsátás*, 516)

Az utcaképben megfigyelt aszimmetria utal az emlék tárgyára, de azonosulni nem képes azzal, inkább elfedi, a kimondatlan emlék helyett áll, az emlékkép "előhívódása" helyett az utcakép válik "szokatlanul élessé". Ugyanakkor az "aszimmetria" az elhallgatott emléknél többre is utal. Az elbeszélés kontextusában a szó számtalan vonatkozásával próbálkozhat az olvasó, méricskélve, hogy melyik kapcsolat szimmetrikus és melyik nem az. Az utcakép leírásába illesztett szó azzal kecsegtet, hogy nyomra vezet az enigmatikus elbeszélés valamelyik rejtélyét illetően, de valójában a végtelenbe vezet, a számtalan vonatkozás közül egyik sem lehet igazában az emlékezés tárgya.

A térben elgondolt szűkülő végtelen a Mészöly-novellákban a leíró pillantás sűrítő, jelentéskoncentrááló törekvéseként is jelentkezik. A világ egy atomjában újra benne van az egész világ: a táj egyetlen leírt elemében benne van az egész táj. Fontos hangsúlyozni, hogy nem *pars pro toto* kapcsolatról van szó, a rész nem csak egy, az egésztől öröklött sajátosságával utal a helyettesített egészre. Részesülés helyett az egész kompressziója: "Porkoláb völgy sűrített Pannónia."<sup>273</sup> A rész az egész *teljességét* foglalja magában: „Azok a rejtett lapulevelek például, melyek alatt egy egész világegyetem képes megélni, emlékek rétjei, kamrába gyűjtött télirevaló.” ("Sutting ezredes tündöklése", 38) A mondat utal az egész bennefogalásának újbóli, ciklikus megismételhetőségére is: az emlékek rétjei további lapuleveleket rejtenek.

Az elszigetelt térbeli elemek már önmagukban sem rögzíthetőek megnyugtatóan a (képi és nyelvi) leírásokban, viszonyaik definitív megállapítását az sem garantálhatja, hogy egy elbeszélés "ideiglenesen" véglegesíti elrendezésüket. A mészölyi Pannónia-térképet minden bizonnyal lehetetlen rekonstruálni, mint ahogy egy nagy történelmi térkép vagy családtörténeti tabló nagyepikai elrendezésű 'végleges vázlata' amely sokáig kísértette Mészölyt és olvasói-kritikusi elvárásként is többször megfogalmazódott sem jön létre<sup>274</sup>. Mészöly közép-európai, szekszárdi

---

273 In.: *Az én Pannóniám*, 15.o.: "Nem követelődöző táj, mint annyi más. Minden miniatűr és kiegyensúlyozott itt. Egyetlen részlete sem hivalkodó. ... Lomb mögé rejtőző tanyaházak, pusztuló gyümölcsösök, szőlőpászták. S persze, diófa a tanya előtt. Akáccal benőtt szurdikok csendjük, fülledtségük a legszelídebb titokzatosság. Sűrített Pannónia."

274 vö.: Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, 89-90. o. „Mészöly sohasem művelt hagyományos nagyepikát, nem írt terjedelmes nagyregényt, ami a konzervatív irodalomfelfogás szerint hiányosságnak tűnik.” Thomka Beáta arra hívja fel a figyelmet, hogy Mészöly prózája eltér az epizodikus kiterjesztésen alapuló nagyepikai konvenciótól,



történetei a nagyepikai elrendezés, a százados családtörténet vagy a 'Pannóniáról' adott történelmi nagytotál helyett az anyag folyamatos újrendezésében, többé-kevésbé töredékes prózaformákban, és a történeteket mindig az alakulás fázisában meghagyva, a másként-ismétlésekben rögzítenélül maradó formákban él.

Az öntörvényű és alkalmoszerű elrendeződésének legeggyértelműbb példái az "Alakulások", a "Nyomozások (1-4)" és a "Térkép repedésekkel". Az előadott történetek szilánkjaira esnek szét, keverednek egymással, s hiába vannak az egyes történeteszilánkok sok esetben időindexszel ellátva, semmilyen időszerkezet nem kínálkozik, melyben viszonyaik áttekinthetőek lehetnének. Az "Alakulások" esetében az elbeszélő szövegrészek a szöveg megírására vonatkozó, szerzői jegyzet formáját felvevő szövegrészekkel is keverednek.<sup>275</sup> Mészöly alkotói tapasztalatát elemezve az anyag ezen irányítatlan elrendeződését nevezi a "természetes jelentkezés térképének". Ez természetesen nem azt jelenti, hogy üresen marad a tájképet elrendező szem pozíciója, az esszé is lemond az anyag tökéletes érintetlenül hagyásának lehetőségéről. A "Nyomozások" és az "Alakulások" kaotikus rendje inkább arra enged következtetni, hogy egy ilyen pozíció nem képes a szöveges rögzítés által megfékezni a történetvariánsok, a térformációk változékonyságait. Mészöly pannon történetei, Pannóniájának tájai és szereplői alkalmoszerűen vendégeskednek egy-egy elbeszélésben és sohasem hoznak létre olyan elrendeződést, amelyhez képest megelőző elrendeződéseik részlegesnek tünnének. A *Megbocsátás*, a "Balsejtelem lüktető pontocskái" ugyanazon történetek variánsait, vázlatait tartalmazzák, mint a *Családáradás*, ám nem tekinthetőek a *Családáradás* vázlatainak. A történetvariánsokban, a vázlatokban az írás olyan folyamatszerűsége valósul meg, mely idegenkedik attól, hogy szintetizáló nagyregény végpontjába torkollva feladja újrendeződésének esélyét<sup>276</sup>.

A Pannon-prózákban nemegyszer azzal kell szembesülnünk, hogy az "áradó", egymásra halmozódó, családi, városi, regionális múltból előkerült történetek sokaságában az egyetlen történeteket, szereplőket szervezni, rendszerezni és áradásukat szabályozni képes rendszer maga a térbeli struktúra, azaz a város, a többgenerációs családi ház és környéke. Az emlékek féktelen, többszempontú és többszöri, variált elmondásának egyetlen biztos támpontja azok helyhez kötöttsége, a földrajzi név, amely otthont ad nekik. A *Magyar Novelláról* állapítja meg Thomka Beáta: "Mint Pannon-prózáinál általában, itt is egyetlen keret tűnik többé-kevésbé rögzítettnek, a térség."<sup>277</sup>

elliptikus, tömörítő, sűrítő és utalós narrációja pedig nagyregényekhez mérhető epikus anyag nagyobb komplexitású előadását teszi lehetővé, kisebb terjedelemben.

275 Az elbeszélő megjegyzései néha egy szerkesztő, ollózó szerző munka közben írt emlékeztető megjegyzéseivé alakulnak át: "Betervezni egy tavaszi napfölkeltét..." "Vörösmarty, utolsó évek. Elképzelni." (587.)

276 Szajbély Mihály *Bolond utazás*-elemzésére utalva: a korszak szövegei a *végleges vázlat* műfaját hozzák létre. Az elnevezés *contradictio in adiectio*, egy vázlat legfeljebb csak véglegesített lehet, egyébként a végpont előtti folyamat egy stációjának dokumentuma. (vö.: Szajbély, "A töredéktől a végleges vázlatig pillantás Mészöly Miklós írói műhelyébe") Az elbeszélések rendszeres újraválogatásával, például a szöveghatárokat eltüntető *Hamisregényével* Mészöly olvasóit állandó újraolvasásra készíti, s ezzel a kritikát olvasási stratégiáinak folyamatos felülvizsgálására. A kérdés felvetése és részletes tárgyalása: Kulcsár-Szabó Zoltán, "A múltnál úgyse tudnak jobban hullámozni."

277 Mészöly Miklós, 67.o.

Talán a *Pannon-próza* gyűjtőfogalom is azt látszik bizonyítani, hogy nehéz lenne más egyértelmű kohézió alapján csoportosítani Mészöly idetartozó elbeszéléseit, és valóban, a "múlt hullámvázának" végleteit sokszor csak a térség meghatározottsága képes kordában tartani, megfeleltetni a több vonatkozásában széthúzó szöveget az egység formai követelményének. Fontos hangsúlyozni, hogy a térbeliségnek, a regionalitásnak ez a funkciója éppen ellentétes tendenciát képvisel, mint amit a tér elemeinek rögzítetlensége ennek ellenére mégis megvalósít a szövegekben. Az ellenirányú tendenciának és megvalósulásnak ez a kettőssége hangsúlyosabbá teszi a Mészöly-szövegek térszerveződésének kérdését, ráirányítja a figyelmet a térbeli, időbeli, nyelvi rögzítettség és rögzítetlenség jelenségeire.

A leírások mikroszintje és az elbeszélés térképének makroszintje közötti átjárhatóság vizsgálata érdekében, egyúttal keresve a fent vázolt hipotetikus panoptikus elbeszélőtől való mészölyi eltérést érdemes megkülönböztetni a leírásokat adó elbeszélőtől, egy átfogóbb látószöggel rendelkező, az elszigetelt leírásokat elrendező, beleértett, szerkesztő-funkciójú „szerző” nézőpontját. A két pozíció és látószög megkülönböztetésére azért van szükség, mert a Mészöly-novellák narrátorai általában korlátozott tudásúak, sok esetben megbízhatatlanok, hasonló értelemben, miként Wayne C. Booth használja a terminust. A (megbízhatatlan) elbeszélő hatókörének különbsége az implicit szerzőétől Boothnál az elbeszélő által hangoztatott, vagy megjegyzéseiből körvonalazódó és a mű egésze által sugallt értékrend, világnézet, stb. közötti disszonanciában vagy távolságban (*distance*) érhető tetten<sup>278</sup>. Némileg eltérve az eredeti, boothi jelentésüktől, a fogalompárral két tudásszint különbségét próbálom bemutatni: a szerkesztő szerző szuperpozíciója ("as an indifferent God"), a térképészi tekintet képes elrendezni, viszonyítani és tájolni az egymásról nem tudó, "terepen dolgozó" megfigyelő-leíró és a megfigyelt *tereptárgyak* történetét előadó elbeszéléseket, narrációkat. A térkép fent említett önreflexivitása többek között ebből fakad: utal magára, mint terek és térközök jelölőjére és elrendezőjére. A szövegtér határai, centruma, alakzatai hasonlóképpen, mint üres helyei, vakfoltjai alapján következtetni lehet a szöveget szerkesztő szerző pozíciójára.

---

278 "The implied author (the author's 'second self'). - Even the novel in which no narrator is dramatized creates an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as a stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails utalás Joyce-ra. This implied author is always distinct from the 'real man' -whatever we may take him to be- who creates a superior version of himself, a 'second self', as he creates his work'." (*The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1958, 151.o.) Booth szerint, amennyiben egy regény nem utal közvetlenül a szerzőjére, akkor nem föltétlenül lehet világosan megkülönböztetni a szerzőt és az implicit (dramatizálatlan, a cselekményben nem-résztvevő) narrátort. Jelzőivel, bemutatásaival, metaforáival stb. óhatatlanul véleményt közvetít, értékelést sugall, alakoskodásának, a "sugallásnak" számtalan módja különíthető el. Számunkra az a legfontosabb, hogy az *implied author* a kompozíció aktusában, az elrendezésben, az anyag válogatásában és szituálásában is megmutatkozzon, azaz disszimulációja nemcsak a értékelő-minősítő mesemondásban (*telling*) hanem a leírások, a mis-en-scène-ek nézőpontjának beállításában (*showing*) is. Ha a fikció terének kialakítóját keressük a Mészöly-művekben, akkor a nézőpontok kijelölésére (a narrátorok tudásának limitálására) érdemes figyelni, illetve a már leírt, megnevezett és történetekkel megterhelt helyek elrendezésének, viszonyításának műveletére.

A *Megbocsátás* fent idézett részletében a narrátor azt állítja, hogy Anita emlékezésének nincs tárgya, amikor a város legemlékezetesebb helye, a Porszki-gyilkosság színhelye mellett halad el, ráadásul (a "Ló-regényből" is ismert, 61.) Farda kisasszonyról is sejthető, hogy valamilyen köze volt Porszkihoz, mert egyedül ő hord virágot a sírjára (524.). Az elbeszélő hallgat arról, hogy milyen eseményre kellene emlékeznie Anitának, épp csak annyit tudunk meg a Martinkó-villa előtt elhaladva, hogy *valamire* igenis lehetne emlékezni, valamire, aminek köze van ahhoz az aszimmetriához, amelyet az utcarészlet térbeli elrendezettsége is mutat. Anita asszociációja, félig tudatos reflexiója nem pusztán ártatlan tűnődés, nem elégedhetünk meg annak megállapításával, hogy az elbeszélő a leírásba a reflexió valamilyen rezignált formáját vegyítette és ettől cselekményesedik a leírás. Ha ennyivel beérnénk, elfogadnánk, hogy "emlékezésének nem volt tárgya", nem vennénk észre a botlást, vagy a segítséget, amit a helynév implikál, amit a leírásba belefeledkezett elbeszélő helyett, a földrajzi név *mond el*.

Az elbeszélő vagy megbízhatatlan, mert Anita igenis emlékezik a gyilkosságra, minthogy ismeri Farda kisasszonyt, akinek zongorajátéka kiszűrődik a Martinkó-villa melletti ház ablakából ("Mert mit tudjuk már mikor mi igaz! s eszébe jutott Farda kisasszony kutyája." 523), vagy korlátozott a tudása, aszerint, hogy mikor melyik szereplő nézőpontjából beszél, s így ahhoz kell tartania magát, hogy a Martinkó-villa előtt révedező Anita esetleg nem akar emlékezni. A narrátori hang megbízhatatlanná válik, amikor azt látjuk, hogy ugyanazon történet más-más variánsainak előadása közben önellentmondásba keveredik.

Persze nem az a fontos, hogy Anita emlékezésének van-e tárgya, hanem az, hogy helyszíne van, sőt, hogy maga a helyszín váltja ki az emlékezést. Ez teszi lehetővé egyrészt, hogy elhelyezzük a jelenetet a *Megbocsátás* várostérképén (a térkép, mint tárgyas kijelentés), másrészt felhívja az olvasó figyelmét a topografikus jelölés aktusára, arra, hogy ez a város-, vagy fikciótérkép készülöben van, folyamatosan rajzolódik ki a helynevek említésével, annak ellenére, hogy a történeteket (helyenként elhallgató, máskor) mesélő és képleírásokat adó elbeszélő nem mindig tájékoztat a hely jelentőségéről. Az elbeszélő megbízhatóságának elvesztése a hitelesség megnyerésének ára, minthogy a hitelesség a Mészöly-leírásokban a kimondatlan, a belső tartalmak és a látótérbe kerülő tárgy közösségének (itt: aszimmetria) felkutatása, nem pedig a tereptárgyak viszonyítása.

### **Topográfiai rögzítettség és rögzítetlenség**

A fikció térvizsionainak rögzítettsége meglehetősen széles skálán mozoghat. A tökéletes rögzítettség pólusát azok a regények közelítik meg, melyeknek megrajzolható térképük van, mint például Thomas Hardy regényeinek Wessex-térképe vagy Joyce *Ulysses*ének viszonya a korabeli Dublin-térképpel. A másik pólus felé Robbe-Grillet *Útvesztő*-je közelít, melynek repetitív szerkezete azt eredményezi, hogy tökéletesen egyforma utcák egyforma utcalámpái alatt rója a katonát az útját, és fogalma sincs, hol lehet, az olvasó nem tudhatja, hogy ugyanabban a térben van-e még a hős, mint az előző fejezetben, és az is bizonytalan, hogy ez a fikció valóságán belül létező kocsma, vagy

csak a kocsmáról készült kép. Mészöly művei közül válogatva a *Pontos történetek, útközben* erdélyi útjainak viszonylagos nyomon követhetőségével állítható szembe a *Családáradás* Ősházának áttekinthetetlen labirintusa. Ugyanakkor a "Sutting ezredes tündöklése", a "Megbocsátás", a "Bolond utazás" a rögzítettséget és a rögzítetlenséget egyszerre valósítják meg.

"Megbocsátás" írnokának háza rögzítetlen a fikció térvizsionainak rendszerében. Az egyetlen mondat, amely tájolja a manzárdos épületet, azaz egy "tereptárgyhoz" viszonyítja, az a következő: "Iduska néni Hangos-pusztájából egy kémény csücske látszik ilyenkor az írnokék ablakából kinézve, semmi több."(536.) Hangos-pusztát, ezt a paradicsomi völgyet úgy ismertük meg, mint ami csak Iduska emlékeiben él és álombéli, holdkóros "utazásainak" célpontja, fikción belüli fikció. Objektív, térképész szemszögből Hangos-pusztának, mint ahogy a hozzá viszonyított háznak sem, nincs helye a *Megbocsátás* terében, J. Hillis Miller kifejezését kölcsönvéve: mindkettő atopikus. (Hangos-pusztá, egyébként talán utópikusnak is mondható, abban az értelemben, hogy ugyan időben elhelyezett állapot(ok)ra utal, emlékezés az idilli gyermekkorra, vagy pedig az édeni jövő utáni vágyakozás mégis térben jelölődik.) Hangos-pusztá mégis egyre elérhetőbbé válik, közeledik az írnokék otthonához, hiszen Karácsony előtt Iduska néni már úgy tér vissza gyermekkori emlékeinek színhelyéről, hogy bizonyos "tárgyi bizonyítékokat", (emléktárgy-ajándékokat, 'szuvenírt', emlékeket egy helyről: elfásodott hurkagomba, nadrággomb 1848-ból, kövületi csiga) hoz magával, cipőjén pedig még fehérlettek a "száradás térképei", amelyeket még az ottani hólé rajzolt rájuk (528). A narrátor nem említi már meg, hogy ez az utazás is, mint a többi teliholdas éjszakán tett utazás is, csak álombeli. Hangos-pusztá, azért is nevezhető atopikusnak, mert megtudjuk róla, hogy "még a tagosítást is megúsztá. (...) a mérnököt rossz irányba vitték a szekérrel, így aztán ki is maradt a földmérésből"(538). Nincs rajta a város térképén, melynek Porszki a telekkönyvvezetője, nincs rajta a *Megbocsátás* térképén, földrajzi névvel jelölt időbeli esemény.

A térképet szerkesztő szerző földmérését is elkerüli a két hely. Rögzítetlenségük azt teszi lehetővé, hogy elveszítsék stabilitásukat, megmozduljanak és elkezdjenek egymáshoz közeledni egy nem spaciális szférában. A család régi vágya, "visszatérő tervezgetése", az írnok utolsó álomképében, úgymond, valóra válik.

"Az írnokot álmában többször megkönyékezte egy hatalmasra tágított tablókép: kora tavasz volt, a Pándzsó holdfényben úszott, s ők a dombok gerincén vonultak valamennyien Hangos-pusztá felé..."(541.)

Pannónia feltérképezésének része, egyik kísérlete Sutting ezredes, a "vén routinier" útja is. Lengyelországból Szekszárdig követhetjük nyomon, amint mindenütt a lehetséges csaták helyszínét, információs csomópontokat, megfigyelő- és kilátóhelyeket mér föl egy eljövendő forradalom színhelyeit latolgatva.

A földrajzi viszonyokat az elbeszélésben két virágnyelv terminológiája írja le és használja fel. A forradalmi készülődés "rejtjelezett" üzenetei a meteorológia nyelvéből veszik hasonlataikat, az ezredes szeme pedig hadászati szempontból értelmezi a látványt, és hasonlóan, mint a "Térkép repedésekkel" elbeszélője,

stratégiai szakkifejezések segítségével írja azt le. A lehetséges *hírcsereközpont*oknak és hadiszállásoknak *akciórádusza* van, egy törökkori bástyamaradvány pedig kitűnő *megfigyelőállás* "a tolnai *hadiút* felől érkező *felvonulás* szemmel tartására." (55, kiem. tőlem) Nem véletlen, hogy a szöveg Strabón *Geógraphikájának* azon szakaszát idézi, amelyben a szerző a hadvezérek figyelmébe ajánlja a földrajztudomány hasznosságát.<sup>279</sup>

Útjának egyik állomásán egy *tereptséta* bemutatása teszi érzékletessé, hogy a tájat felmérő szem vakfoltjaiból hogyan lehet kikövetkeztetni a megfigyelő pozícióját. Sutting leereszkedik egy "süppedékes katlanba" és járkálni kezd, Tadekot, megfigyelőjét pedig egy magaslatra állítja és meghagyja neki, hogy kiáltson, ha hirtelen eltűnne szeme elől, azaz valamilyen természetes kiszögellés, horhos takarásába kerülne. Sutting a séta közben "Tadek ellenőrző kurjantásait nagy gonddal véste emlékezetébe, s mintegy bejelölte helyüket azon a térképen, melyet az ütközetek és csetepaték színhelyéről mindig fölvázolt és magával vitt." (45.)

Sutting módszere arra hívja fel a figyelmet, hogy a nézőpontot a belőle nyerhető látvány hiányai árulják el. A térkép kitöltetlen foltjai ott képződnek, ahol egy hely, város rögzítetlen marad. Sutting történetében ilyen a megszámlálhatatlan szöveget tartalmazó céhlegények fája, amit bár helyét jól emlékezetébe véste, nem tudnak neki megmutatni a helybeliek, így a dédelgetett forradalom tervének/térképének (plan) lehetséges centruma hiányként jelölődik ki.

Az utolsó sorokban maga Szegzárd, Sutting pillanatnyi tartózkodási helye elmozdul, megszűnik Sutting aktuális terének lenni, és áthelyeződik Sutting idejébe: egyrészt jövőjébe, minthogy továbbindul, másrészt megmarad múltjában, mint a céhlegények fájáról őrzött emlékkép. Az elbeszélés utolsó jelenetei a következőképpen alakulnak: Sutting beérkezik Szegzárdra és nem találja az utcákon az emlékeiben élő (vagyis a térképen, melyet "mindig fölvázolt és magával vitt") céhlegények fáját. Érdeklődik Töttös Ármín lómészárosától, de ő nem hallott még ilyenről, bár itt is, mint a többi elbeszélésben is, tősgyökeres szekszárdi. Sutting egy percet sem késlekedik, továbbindul, mert útjának célja odébbállt előle: "Sutting ezredes mosolyogva megköszönte a szíveségüket, és hozzátette, hogy utánagondolt, sajnos, mégsem maradhat Töttös Árminnál, azaz Szegzárdon, hajnalban már Szegzárdon kell lennie." (58)

A "Bolond utazás" vonatútja tulajdonképpen két várakozás, veszteglés története. A tizenkét fős társaság először a somogyi Szulimán járás szétbombázott T. állomásán várakozik a tizenharmadik útítársra Cseprikálovics Borbálára, és egy mozdonyra, majd Tarcalin megint várniuk kell egy mozdonyra, immár tizenhármójuknak. A két várakozás eseményei az elbeszélés előre- és visszautalásai következtében összemosódnak, a két állomás közötti útról pedig csak az elbeszélés végén tájékoztat a narrátor. A központi elbeszélésbe beékelődnek kisebb történetek elbeszélései is. Az egyik az elbeszélő egy korábbi, szintén somogyi utazásáról szól, a két történet között a kapcsolatot a helyszín hasonlósága és szereplőik (Orsolya – a madocsi lány) feltételezett azonossága teremti

279 "Sztrabón figyelmeztet rá, hogy csak ott remélhetünk tartós ünnepet, ahol szó szerint az ölelésünkkel perzseljük bele az anyaföldbe, amiért megszenvedtünk. Enélkül mulandó sikerre számíthatunk csak, még ha sikerül is a táborhelyet jól megválasztani, az ellenséget törbe csalni vagy ha kell, okosan elmenekülni. (50.)

vö.: *Geógraphika*, 48.o.: "A táborhelynek jó megválasztásához, az ellenségnek törbe csalásához és a meneküléshez szintén csak az ért, aki ismeri a vidéket."

meg. A felidézett történetben a magáról többes szám első személyben beszélő narrátor, szakaszvezetőjének szülőfalujába, Szenteskútra próbál eljutni. Ám Szenteskút létezése egyre bizonytalanabbá válik, sőt, a szakaszvezető valóságossága is megkérdőjeleződik.

Ilyenkor lehet gondolni rá, hogy esetleg szakaszvezető barátunk is fantom. Ahol összetalálkoztunk, többnyire nem szokott rajta lenni a térképen. Valahol, két hely között. (169.)

Elhagyva a felidézett történetet, a központi elbeszélés többször visszaüt annak két elemére: Szenteskút, és a szakaszvezető helyenként elhalványodó, majd megerősödő valóságosságára. Szenteskút (kétségességgel együtt) átemelődik az elbeszélés múltjából a jelenébe, a központi elbeszélés mintegy adoptálja, megtartja azokat magának, kiemelve a felidézett, majd befejezett történetből. Ami az elbeszélő emlékezetbeli útjának célja volt, mostani útjának céljává válik.

A "királyi többes" használata és a fantomszerű szakaszvezető alakjának értelmezése meglehetősen nehéz feladat. A "Mi" használatáról volt szó korábban. A "mi" a *Bolond utazás*ban azt a hatást kelti, mintha volna az elbeszélőnek egy "csendes társa", s kettejük gondolatai, benyomásai, emlékei teljesen megegyeznek. "Meg fogunk esküdni rá, hogy soha ilyen óriási lendkereket nem láttunk..." (162.) Helyenként pedig már-már a skizofrénia gyanújába keveri: "meg aztán féltünk is, hogy váratlanul beleszeretünk..." (167, kiemelések tőlem). Az emlékbéli szakaszvezető az egyetlen szereplő, akinek az elbeszélőhöz való viszonya nem megfogalmazható ("Az ilyesmire elfelejtenek kifejezést találni, mert ez se nem barátság, se nem szerelem", (169.). Vele beszélték meg annak idején, hogy Szenteskúton, a szakaszvezető szülőfalujában fognak majd találkozni. Szenteskút elérésének reménye, a létezésébe vetett bizalom az elbeszélésben a hazatérés motívumrendszerében jelölődik, a háborús pusztulás elfelejtésének, az én otthonra találásának lehetőségeként. "... most jó nyomon vagyunk, Szenteskút nem lehet másutt, csak ezen a szárnyvonalon... Annyira önmagunk tudunk lenni ilyenkor, mintha tényleg ezen múlna, hogy még elmondhatatlanabbul tartozunk egymáshoz, senki másához." (187) Ne feledjük, hogy az elbeszélő itt is magáról beszél többes számban, s a névmások burjánzása teljesen elbizonytalanítóvá teszi a mondatot. "Önmagunk", "egymáshoz." Szenteskút megközelítésekor az elbeszélő két személye is közeledni próbál egymáshoz.

A "Bolond utazás" alakjainak viszonyai nem egyértelműsíthetőek, hiszen nem pusztán a cselekményben tevékenykedő szereplők, hanem mitikus utalások hordozói, allegorikus alakok.<sup>280</sup> Ennek ellenére az elbeszélés felkínál egy olyan értelmezési lehetőséget, melyben az elbeszélői "mi" a névtelen beszélő és szakaszvezető-másikja között osztható meg. A kettejük közti "kifejezhetetlen" viszony többszöri hangsúlyozása, és "összetalálkozásuk" feltérképezhetetlensége mellett, az egyazon földrajzi névben megjelölt úticél/otthon ad lehetőséget azonosításukra.

Az elbeszélő megbízhatatlansága és hitelessége szorosan összetartozik: olyan képeket tár az olvasó elé, amelyek a két alak egyidejű azonosságát és különbségét a tükörszimmetrikus elrendezés segítségével, de annak klisé-veszélyeit talán elkerülve ábrázolják: "Az ő arcára a mi nyálunk fagyott rá, a miénkre az övé." (169) Az önazonosság kérdésének képi és nyelvi megfogalmazása lehet hiteles vagy hiteltelen,

280 A "Bolond utazás" mitológiai párhuzamainak, allegorikus alakjainak kimerítő elemzése: Takáts József: "A *Bolond utazás* mítoszai"

ezt az olvasó dönti el. A bizonyosság elvesztésének állítása viszont természetéből adódóan nem lehet megbízható. Ám a térkép sűg, itt is, mint a "Megbocsátás" Anitájának esetében. A helynév egyesíti a két alakot. Annak ellenére, hogy a térkép befejezetlen marad az elbeszélésben, hogy nem dönthető el, hogy létezik-e Szenteskút és ha létezik, egy van-e belőle vagy több, továbbá hogy így hívják-e vagy esetleg Szabadkútnak (167.). A szulimáni járás térképe szinte csak vakfoltokból áll, topográfiaileg teljesen megbízhatatlan, ugyanis a helynév használata a tér *megbízható* elrendezése helyett az atopikus *hiteles* feltárását célozza.

Hangos-pusztát, Sutting Szegzárdját, Szenteskutat nem lehet "földmérő"-topográfiai elemzéssel tovább nyomonkövetni. Az ilyen elemzés ugyanis feltételezi a helyek maradandóságát, és nem tud számot adni a "pascali tájképek" változékonyságáról. Felmerül a helyek, mint toposzok értelmezhetőségének kérdése.

### Topikus rögzíthetőség

A klasszikus, illetve múlt századi toposzkészlet alapján mitizált tér szöveghelyként kontextualizálhatóvá teszi Hangos-pusztát, az elemzés ezen a ponton továbbgondolható (eltéríthető) a *topoi* két jelentése mentén. Ám az, hogy a fikció terének egyes pontjai jól elhelyezhetőek egy (politikai) mítosz tablóján, még nem garantálja egyúttal azt is, hogy a fikció terének mozgékonyasága, áradása egy szimbolikus vagy mitológiai értelmezés fényében megszűnne, hogy a helyek, elhagyva a Mészöly-szövegek kontextusát, átlépve egy általános retorikai vagy ideológiai szint kontextusába, hirtelen felmutatnák pontosan szabályozott viszonyrendszerüket, melyek alapján meghatározható lenne a szövegeknek egy diskurzusban elfoglalt pozíciója. Hangos-pusztá paradicsomi nosztalgiája, Takáts József tanulmánya nyomán a következőképpen lokalizálható: "A család egykori birtokát elkerülte a kiküldött mérnök, az absztrakt ész képviselője. Hangos-pusztát, mint aranykori tájat ábrázolja az író. A birtokot úgy veszik körül a hirtelen magasodó dombok, mint Magyarországot a Kárpátok. A nektár, mely bőven található Hangos-pusztán, nem csupán az aranykort idézi elénk, hanem a *Hymnus* alapján az egykori Magyarországot is, amelyre még Isten kiterjesztette védő kezét. A birtokot körülölelő fehér, virághóval fedett dombok eszünkbe jutnak a szöveg egy másik helyén is: a tizenhetedik fejezetben, a mosodai eset elmesélésében Tele buggyal, réssel, lukkal, alagutakkal, gödrökkel, szakadékokkal, mint a behavazott Kárpátok... Hangos-pusztá rendkívül összetett szimbólumához a titkos Magyarország-alakzatként való értelmezés is hozzátartozhat: az országban történhet bármi, egy virtuális, elrejtett Magyarország titokban mégis él, épen maradt."<sup>281</sup>

Az Árkádia- vagy Paradicsom-toposzt valóban gyakran felhasználják az elbeszélések, a Családáradás Ősháza pedig a labirintus és a rejtélyes várkastély romantikus toposza mentén tűnik értelmezhetőnek. Ugyanakkor az ilyen irányú vizsgálódásnak azt is érdemes lesz figyelembe vennie, hogy a klasszikus toposzkészletet nemegyszer az ironia és a travesztia alakzatában találják az elbeszélések. Szilasi László *Megbocsátás*-elemzése emel ki egy szellemes példát. Árkádiában vagyunk:

A rét tele volt zsálya- és harangvirágfélékkel, virágzó gyomokkal, a marhák nem nélkülözték a nektárt, a proteint és a szénhidrátot. (504)

<sup>281</sup> Takáts József, *Megbocsátás*: Mítoszelemzés' 641.o.

Szilasi a következőképp kommentálja Hangos-pusztá bemutatását: "Bevallom, az aranykor- és Árkádia-képzetek kézenfekvő kontextusának aktiválásától az én kedvemet teljesen elvette a szövélyasztás meglepően biokémiai fordulata."<sup>282</sup>

### A kronotopikus rögzíthetőség kérdése és a térkép időaspektusai

Sutting ezredes országos terepszemléi során folyamatosan úton van, kapcsolatai egész Európát behálózzák és minden állomásán csak *átmenetileg* tartózkodik. Az elbeszélés térstruktúrája szoros kapcsolatban van időstruktúrájával. Refrénként ismétlődő mondatai: "A gyermekkor elmúlt." és "*Le jour n'est pas levé, ma chère Crescence.*"<sup>283</sup> az elbeszélés jelenét *közöttiségként*, átmeneti állapotként határozzák meg.

Sutting a mészölyi kereső-nyomozó hóstípusnak egyik jellemző példája. Feladata, hogy "az egyetlen szó helyét keresse meg, de még nem kapott utasítást, hogy haladéktalanul odautazzon"<sup>284</sup> (40) Az út kronotoposza az évszakok ciklikusságának kronotoposzával találkozik az elbeszélésben. Az utóbbi a már említett "meteorológiai" metaforikában jelentkezik, a tavasz a forradalommal azonosul. A két téridő-motívum hat egymásra: Sutting életútja eltér a lineáris pályáról, mintegy visszahajlik önmagába. Az elmúlt gyermekkort keresi, melyet a gyerekkori "bajtárs", a pisztolygolyóval karóhoz forrasztott harkály szimbolizál. Mikor az elbeszélés végén Szegzárd közelébe, szülőföldjére ér, megtudhatjuk: "Az sem lepte volna meg, ha az elegáns piros-fehérfeketébe öltözött áldozat változatlanul ott kapaszkodik valamelyik fa kérgébe, még ha fozlattan is." (54)

A ciklikus szerkezet is módosul az út kronotoposzával való együttes alkalmazás következtében. A körkörös mozgás lelassul, megáll egy átmeneti állapotban, a ciklikusság helyett egy ciklus kimerevített képét adja az elbeszélés: a gyermekkor *már* elmúlt, a forradalom/tavasz napja *még* nem jött el<sup>285</sup>.

---

282 Szilasi László: „Diszkréció, avagy mikor egy csomó arab ledobja burnuszát”, 49.o.

283 idézet Alfred de Vigny: 'La Maison du Berger' című verséből, és egyúttal az *Elégia* mottójából, In.: *Merre a csillag jár*, 256.o.

284 Az "Sutting ezredes tündöklése" eredeti megjelenési helyén, az azonos című kötetben a következő szöveg („Legyek, legyekavagy az elmondhatóság határa”) a mondat felidézésével új kontextusba helyezi Sutting értelmezhetőségét. „Egy vadász sokáig kergetvén egy madarat, a vadak megölték, esztendő múlva a madár a koponyára szállván innya, megborította. Mondják, *az egyetlen szót kergette*, mely mindig kisiklik. Végül az kezdte őt kergetni madár képiben, és rátalált.” (In. *Sutting ezredes tündöklése*, 49.o. kiemelés tőlem) A Heltai Gáspárnak szentelt sorok egyetlen mondat ciklusába sűrítve mondják újra Sutting ezredes (=vadász) történetét, a fabulák példázatosságát megidézve.

285 Az elbeszélés időszerkezetének elemzéséhez további szempontot nyújt: Szirák Péter: „Nincs pont, csak folytatás”, 63.o.: „Az utazás-toposz a *Saulushoz* és más művekhez hasonlóan az *örök* úton levés és az *örök* várakozás értelmében aktualizálódik. Az idő kimerevítettsége, végtelenítettsége mégsem egyértelmű, mert a megjelenített történelmi pillanat (1846-1848) *tartós* szimbolizációs keretül szolgál a *szabadság* és *szerelem* értékösszefüggéseinek újraszituálásához, de ezzel az adottsággal mintegy párbeszédben, az *időbeliség* ... az *elmúlás* alaptapasztalatát, és így a megismerés feltételeinek *változását* is hordozza. (A gyermekkor elmúlt.)” (kiemelések az eredetiben)



A "pascali tájkép" kapcsán említettem, hogy létrejötté azért lehetetlen, mert sík felületének minden pontja végtelenül redőzött, közelebből szemügyre véve kiderül, hogy mélységeket takar. Mészöly "történelmi rétegzettségű" Pannoniájának topográfiai felszínét alkotó helyek mélységét a helyekben lakozó történetek felmérhetetlensége jelentheti.

A *Volt egyszer egy Közép-Európa*-kötet egyik első történetekkel terhelt helye a Szekszárdon álló 'céhlegények fája'. A *Sutting ezredes tündöklése* és a *Térkép Aliscáról* említi a Bíró utcán álló fatörzset, amely, topografikusan rögzített helyként, őrzi minden arra járó átutazó emlékét. Megszámlálhatatlan történetet rejt magában, minthogy szokássá vált a vándorló céhlegények között, hogy valamilyen jelképes nyomot hagyva maguk után ("emlékezésül, hogy erre jártak") egy-egy szöveget kalapáljanak a fatörzsbe. A szekszárdi Zelenka számtantanár és tanítványai pedig évről évre kudarcot vallanak a fatörzsbe vert szögek megszámlálásában, minden próbálkozásnál más eredményre jutnak.

A tér rendezését, a város topográfiai leképezésének kiszámított fegyelmét példázza a *Megbocsátásban* Pándzsó, a halott város, amely tükrözi az élő területbeosztásában, az utcák rendjében, a központi városházában. Ez utóbbinak a helyét, a város közepében, a fórumon/agorán elásott ólomláda foglalja el, amelybe a halottakról szóló feljegyzéseket, lajstromokat, és a *térképváros* pontos térképét helyezték el. Pozíciója szinte ugyanaz, mint a céhlegények fájáé, mindkettő emlékező, történeteket őrző hely, de míg a láda "bizonyos, hogy ma is ott hever"(514), ahová elásták, addig a szöges fatörzset "a tavaszi Sió-áradás (...) elsodorja, senki se tudja, hová" és így nem lehetett Zelenka tanár úr végakarátának megfelelően mellé temetni. (9)

Hasonló helyzetük ellenére egy igen fontos tekintetben különböznek: Pándzsó sír, egy város kriptája, így a felszín topográfiájában már eleve csak mint jel, nem mint hely jelölődhet. Derrida *Fors* című szövegének első fejezetében (*Les lieux*), előkészítve a terepet az inkorporáció és az introjekció pszichoanalitikus fogalmainak vizsgálatához, hosszasan elemzi a kriptá/síremlék jelölőmechanizmusát. Számunkra az az észrevétele a fontos, hogy a kriptá egyszerre elrejt, magában foglalja tartalmát (Pándzsó esetében történetét, pszichoanalitikus kontextusban: a tárgyat), egy hely, amely zárványként elkülönül az általános tértől, amelyben ugyanakkor jelölőként funkcionál: rejt és mutatja, hogy rejt. J. Hillis Miller ebben az értelemben használja az *atopikus* kifejezést, egy hely megszűnik *pusztán* helynek lenni, kiemelődik az általános térből azáltal, hogy jelként kezd funkcionálni.<sup>286</sup> A "Farkasember" analízisének esetében a pszichés jelölőfolyamat végtelensége az, ami az atopikusra, a meghatározhatatlanra mutat rá, Pándzsó esetében a sírváros minden egyes pontján, minden sírjában eltemetett történetek végtelensége.

Persze maga az eltemetett térkép sem érintetlen az időbeliség bizonyos aspektusaitól. A várostérkép egyrészt emléket állít a város egy múltbéli állapotának ("Az 1600-as évekről van szó" (513)), másrészt a 'plan' *tervrajz* jelentésére is

---

286 J. Hillis Miller: "Derrida's Topographies", In.: *Topographies*, 291-317. Jacques Derrida: "Fors", préface a Nicolas Abraham-Maria Torok: *Le verbière de l'Homme aux loups*

gondolva utópisztikus ideológiát képvisel: a város egy ideális állapotát projektálja a város jövőjébe, és ezen ideális állapot rajzát hagyományozza az utókorra<sup>287</sup>.

A város rendezésének feladata a mindenkori vezetőségé, a rendezés eszköze a térkép: "A város nemcsak büszke volt rá, hogy a második várost is ugyanolyan rendnek vethette alá, mint az eredetit, de pontos térképet is készítettek róla (ennek egyik vázlata az, mely a levéltárban található.)" (514) A városban (pontosabban a szélén, bár a harangok zúgásának "legszéle" még azért eléri) fekszik, emlékként eltemetve él, a pestis városa, hogy évről évre feltámadjon a pestismajális ünnepein. Az ugyanaz változataként: "Évről évre így állt össze ugyanaz a kép valamennyi áldozatról, noha mégis másképp." (514) Deleuze idéz a *Différence et répétition* bevezetőjében egy példát, amely megvilágítja az ünnepek, a megemlékezések éves ismétlődésének logikáját<sup>288</sup> nem a megemlékezők ismétlik az 'eredeti' eseményt, hanem egy egyszerű nézőpontváltás alapján megfogalmazva az esemény hat az időben előre, ismétli magát minden egyes megnyilvánulásában<sup>289</sup>. A pestismajálisokban is ezt a mozgást láthatjuk: amint arról Acrotophorius cikke beszámol, a majálisbizottság "mindent számon tartott és számba vett, szájhagyományt, pletykát, a családi levelesládák anyagát, az utódok atavisztikus beidegzéseit, elszólásait, álmait, szokásait, szófordulatait, váratlan és visszatérő déja vuit." (514.) vagyis, az utódok elébe mennek a múltnak, nem felidéznek, hanem mindent megtesznek azért, hagyják, hogy az a lehető leghívebben ismételhessen meg magát. Mikor az ünnep végre megérkezik és a város leszáll a sírvárosba, jelene és múltja közötti közlekedését jelenbeli és múltbeli terének feltételezett azonossága teszi lehetővé ("...Pándzsó lett később a pestismajálisok hagyományos helye..." (514)). Ám a múltbeli és a jelen tere közötti azonosságba vetett bizodalomát, minthogy egy város sírjáról, azaz föld alá temetett, a felszínen nyomtalan dologról van szó, csak az egyébként kétes hitelű térkép erősítheti meg. (Sőt, annak is csak egy másolata, egy "vázlat", mert tudjuk, hogy az eredeti is el van temetve.)

## Toponímikus rögzítetlenség

Szigorúan véve, a "Megbocsátás" esetében nem beszélhetnénk várostérképről, minthogy a város és lehetséges középpontja, az írnok családjának lakhelye is megnevezetlen marad, térképen rögzíthetetlen. A legszűkebb meghatározás: Porszki Ábel, kényszernyugdíjas telekkönyvvezető, "jellegzetes figurája a *dél-dunántúli kisvárosnak*" (kiemelés tőlem). A név nélkül, üresen hagyott középpontok a

---

287 vö.: "Le portrait, le plan de la ville serait ainsi simultanément la trace d'un passé remanent et la structure d'un avenir à faire." Marin (1994), 206.o.

288 "...la répétition se renverse en s'intériorisant comme dit Péguy, ce n'est pas la fête de la Fédération qui commémore ou représente la prise de la Bastille, c'est la prise de la Bastille qui fête et qui répète l'avance toutes les Fédérations ou c'est le premier nymphéa de Monet qui répète tous les autres."

Gilles Deleuze: *Différence et répétition*, PUF, 1993 (1968), 8.o.

289 A történet *Érintések*ben közölt variánsában az ünnep időbeli struktúráját a "kamatozik" ige fogalmazza meg legprecízebben. "Úgy őrzik a pert, mint valami kamatozó ereklyét. Külön városi időszámításuk a pertől datálódik. A családok a perig vezetnek vissza családfájukat..." (*Érintések*, 177)

toponímia szintjén ismétlik és hangsúlyozzák a hiányt, amely a szereplők névtelenségében (az írnok és apja) is mutatkozik. Legalább részben beteljesítik az írnok kimondatlan kérését, amelyet álmában a magaslatról letekintve a völgyben elterülő halott városnak, Pándzsó tablóképének címez: "Maradj Névtelen..."(542)

A "Megbocsátás" városának névnélkülisége utal a "Térkép Aliscáról" városának háromnevűségére. Ez utóbbi elbeszélés történeti térképének megrajzolása már az első mozzanatban, a tér kijelölésében megoldhatatlannak tűnik: mi legyen a város neve: Alisca, Szegzárd vagy Szekszárd? Melyik alkalmas rá a három név közül, hogy hiánytalanul lefedje jelöltjét, annak teljes történetével együtt?

Utaltam már a "Bolond utazás" kapcsán a *Szenteskút*-falunév bizonytalanságára. Itt is, mint Alisca esetében is, történelmi okai vannak a név rögzíthetetlenségének. A "felszabadulás után" a Szenteskút nevű településeket átkeresztelték Szabadkútra. Persze nem ez az egyetlen szakadás a helynév történeti állandóságában: "ez már a török időkben is így volt, szaki". Háborúk után mindig akadnak helybeliek, akik nem a hivatalos néven nevezik lakhelyüket: "az ember felgyűri a gallért, szemére húzza a kalapot." (167.) azaz, rejtőzködnek, letörölve magukat a hivatalos térképről. A feltérképező szem pozíciója a hatalommal azonosul.

A térképezés emléket megőrizni, teret rögzíteni próbáló tevékenységét a Mészöly-novellákban épp a történetek, illetve a terek áradása teszi lehetetlenné. Ami a *Megbocsátás* írnokának háza, aminek a *Családáradásban* az Ősház felel meg, annak a "Magyar novella"-beli megfelelőjéről megtudhatjuk, hogy "A kúriának romja sem volt már, az egész partrészt árterületnek nyilvánították."(80) A templomtorony pedig, amelyet a "Térkép repedésekkel" elbeszélője még "tereptárgyként" (497) említ, ökönyálcsillogássá és áradássá változik.

Álmomban egy régi novellacím bukkan fel, *Templomáradás* - s képszerűen egy gótikus templomtorony, húzom magam után, gumiszerűen nyúlik, s végül már csak annyi, mint az ökönyálcsillogás. (*Érintések*, 230)

Gondolatban addig próbálom nyújtani a templom tornyát, míg olyan vékony nem lesz, mint az ökönyál. ( *Nyomozás*, 221)

A térképet később közölték a helytörténeti évkönyvben, elemezték, magyarázták, semmire se jutottak. Acrotophorius különböző feltevésekből szerkesztette össze a maga történetét, és a sokat sejtető *Templomáradás* címet adta az írásának. (*Megbocsátás*, 513)

Közeledve a *Családáradáshoz* egyre hangsúlyosabbá válik (többek között) az elbeszélésekben az áradás szövegalakzata. A *Családáradásban* már kompozicionális szintű metaforaként jelentkezik és ez erőteljesen megkérdőjelezi a metonimikus alapú térkonstrukciók használhatóságát az elemzésben.

## IDÉZETT MŰVEK

Mészöly Miklós:

*A konkrét és az inkonkrét ábrázolásról* = Uő, *Érintések*, Bp., Szépirodalmi, 1980.

*A létezés rekordja*, = Uő, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006.

*Munka közben*, [korábban *Naplójegyzet az Atlétához és a Saulushoz* címmel] = Uő, *A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2006.

*A negyedik út*, Szombathely, Életünk könyvek, 1990.

*A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 1989.

*A pille magánya*, Pécs, Jelenkor, 2007.

*A tágasság iskolája*, Bp., Szépirodalmi, 1970.

*A tágasság iskolája*, Bp., Szépirodalmi, 1977.

*A 'természetes jelentkezés' térképe* [1969] = *A tágasság iskolája*

*Alakulások*, Bp., Magvető, 1976.

*Az ezek és az ők szemantikája* = Uő, *Érintések*, Bp., Szépirodalmi, 1980, 90-93.

*Az én Pannóniám*, Szekszárd, Babits, 1991.

*Bevezető, egy irodalmi esthez* [1979] = Mészöly, 2007b, 473-478.

*Büntetlenül is pontosak lehetünk* (V. Bálint Éva beszélgetése Mészöly Miklóssal) [1991] = V. Bálint Éva, *Rendiség a romokon. Vélekedések a rendszerváltásról*, Bp., Pesti Szalon, 1994, 150-159.

*Családáradás*, Pozsony, Kalligram, 1995.

*Egy darab ürügyén* [1963] (= *A tágasság iskolája* vagy *A pille magánya*, 2007)

*Egy jövőendő nemzettudat felé*, [1983] = Mészöly, 1990, 81-100.

*Egyetemes magyar felelősségtudat*. [1987] = Mészöly, 1990, 107-114.

*Érintések*, Bp., Szépirodalmi, 1980.

*Esély és handicap az irodalomban – közép-európai szemmel* [1986] = Mészöly, 2007b, 421-431.

*Félelem és demokratikus érzés* [1980] = Mészöly, 1990, 59-79.

*Hamisregény*, Pécs, Jelenkor, 1995.

*Lassan minden. Drámák, játékok*, Bp., Századvég, 1995.

Madách – Beckett – Sziszüphosz [1974] = Mészöly, 2007b, 443-446.

Még nem jött föl a nap. [1986] = Mészöly, 2007b, 590-594.

*Merre a csillag jár*, Bp., Szépirodalmi, 1985.

*Miként építi önmagát bennem a történet?* (Szigeti László beszélgetése), ExSymposion, 1995/13-14 („Sólyom-szám”), 20-21.

*Műhelynaplók*, S. a. r. és jegyzeteket, Thomka Beáta és Nagy Boglárka, Pozsony, Kalligram, 2007.

*Pontos történetek, útközben*, Bp., Magvető, 1970.

*Regények*, Bp., Századvég, 1993.

*Sötét jelek*, Bp., Magvető, 1957.

*Tudat és nemzettudat* [1982] = Mészöly, 1990, 27-58.

*Volt egyszer egy Közép-Európa*, Bp., Magvető, 1989.

Mészöly Miklós – Szigeti László, *Párbeszédkísérlet*, Kalligram, Pozsony, 1999, 64., 79.  
Mészöly Miklós és Tüskés Tibor levelezéséből, Jelenkor, 2004/1, 15-35.

Zs.[ugán] I.[stván], *A realizmus parabolái irodalomban és filmen. Beszélgetés Gaál Istvánnal és Mészöly Miklóssal*, Filmkultúra, 1970/4.

Ács Irén, *Őrizd meg...* Szerk. Levendel Júlia, Bp., Liget Műhely Alapítvány, 2005.

Agárdi Péter, *Humanizmus és művészi hitelesség (Film)*, Kritika, 1977/9, 13-14.

Agárdi Péter, *Jegyzetek Mészöly Miklósról (Alakulások)*, Kritika, 1976/2, 14-15.

Albert Gábor, *Caritas és kegyetlenség*, Kritika, 1977/12, 8.

Albert Pál [=Sipos Gyula], *Európa országútján* [Új Látóhatár, 1966/6.] = Uő, *Alkalmak*, 1997, Kortárs, 1997.

Albert Pál [=Sipos Gyula], *Képek Kelet-Európából* [Irodalmi Újság, 1971] = Uő, *Alkalmak*, 1997, Kortárs, 1997. 209-214.

Albert Pál [=Sipos Gyula], *Egy (mifelénk) korszakos regényről*. [Új Látóhatár, 1975]. = Uő, *Alkalmak*, 1997, Kortárs, 1997. 264-272.

Alexa Károly, *Mészöly Miklós: Alakulások*, Kortárs, 1975/9, 1505-1507.

Alexa Károly és Szörényi László (szerk.), *„Tagjai vagyunk egymásnak” A Tarsusi szavaival köszöntik a hetvenéves Mészöly Miklóst barátai*, Bp., Szépirodalmi, 1991.

Angyalosi Gergely, Bán Zoltán András, Beck András, Radnóti Sándor, *Irodalmi kvartett*, Beszélő, 1996/3, 110-113.

Angyalosi Gergely, *Tovább a damaszkuszi úton*. Mészöly Miklós: Saulus, Híd, 2015/május, 90-98.

Atherton, John, *Americans in Paris. 1933, November. William Faulkner's Sanctuary is translated with a Preface by André Malraux* = Denis Hollier (ed.) *A New History of French Literature*, Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, 1989. 908-914.

Babics László, *Megjegyzések a Filmről*, Kritika, 1977/12, 9.

Bagi Zsolt, *Körülírás*, Pécs, Jelenkor, 2005.

Bal, Mieke, A leírás mint narráció = *Narratívák*, 2., Thomka Beáta (szerk.), Bp., Kijarat, 1998, 135-171.

Balassa Péter, *Egy regény mint gobelin*, Új Symposion, 1982/9, 341-343.

Balassa Péter, *A színeváltozás*, Bp., Szépirodalmi, 1982.

Balassa Péter, *Passió és állathecc*. Mészöly Miklós Filmjéről és művészetéről [1980] = Uő, *Színeváltozás*, Bp. 1982; vagy Uő, *Átkelés 2. Lélekkertészet* (Balassa Péter művei, 7.) Bp., Balassi, 2009, 48-86.

Balassa Péter, *A cselekmény rejtélye mint anekdotikus forma* = Uő, *Észjárások és formák*, Bp. 1985 vagy Uő, *Átkelés 2. Lélekkertészet* (Balassa Péter művei, 7.) Bp., Balassi, 2009, 35-47.

Balassa Péter, *Hajónapló-töredék. A tragikum elvesztése és irodalmunk* [1986] = *Hiába: valóság*, Pécs Jelenkor, 1989, 102-106.

Balassa Péter, *A leírhatatlan pillantás Márton László: Árnyas főutca*. [2000] = Uő, *Átkelés 2. Lélekkertészet* (Balassa Péter művei, 7.) Bp., Balassi, 2009, 288-297.

Barthes, Roland, *A szöveg öröme*, Bp., 1996, Osiris, ford. Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor

Barthes, Roland, *L'Étranger, roman solaire*, = Uő, *Œuvres complètes, tome I*, Paris, Seuil, 1993, 452-456.

Barthes, Roland, *Közöny, a Nap regénye*, ford. Pap Ágnes Klára = Szávai Dorottya (szerk.), *Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, Bp., Kijarat, 2007, 144-147.

Beck András, *Papírforma szerint*, Litera.hu, [http://www.litera.hu/hirek/ami\\_ledermeszt](http://www.litera.hu/hirek/ami_ledermeszt)

Benkő Ákos, *Könyvek a mai francia regényről*, Jelenkor, 1967/12, 1168-1171.

Béládi Miklós, *Mészöly Miklós: Az atléta halála*, Kritika 4(1966)/5, 49-52.

Béládi Miklós (szerk.), *Irodalmi élet és irodalomkritika. A Magyar irodalom története 1945-1975, I.*, Bp., 1981, Akadémiai Kiadó

Béládi Miklós, *A tények parabolája* = Uő, *Válaszutak*, Bp., Szépirodalmi, 1983.

Béládi Miklós, *Az elbeszélő illetékessége* = Uő, *Válaszutak*, Bp., Szépirodalmi, 1983.

Béládi Miklós, *Az új érzékenység és az elbeszélés személyessége* = Uő, *Válaszutak*, Bp., Szépirodalmi, 1983.

Béládi Miklós, *Helyzetkép. Vázlatpontok a mai magyar szépprózáról* = Uő, *Válaszutak*, Bp., Szépirodalmi, 1983.

Béládi Miklós, *Érintkezési pontok*, Szépirodalmi, 1974, 533-562.

Bényei Tamás, *Apokrif iratok. Mágikus realista regényekről*, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1997.

Bényei Tamás, *Arcívum: A világirodalom helyei*, Alföld, 50(1999)/2, 75-86.

Bezeczkzy Gábor, *Befejezetlen történet: a magyar strukturalizmus rövid tündöklése. 1969 Megjelenik Hankiss Elemér A népdaltól az abszurd drámáig című tanulmánykötete* = Szegedy-Maszák Mihály – Veres András (szerk.), *A magyar irodalom története / III.*, Bp., Balassi, 2007.

Bibó István *A német politikai hisztéria okai (Részlet Az európai egyensúlyról és békéről c. tanulmányból)* [1942-1944] = Uő, *Válogatott tanulmányok. Társadalomtörténet – szociológia – társaslélektan*. Corvina, 2004, 9-76.

Bibó István, *A kelet-európai kisállamok nyomorúsága* [1946] = Uő, *Válogatott tanulmányok. Társadalomtörténet – szociológia – társaslélektan*, Bp., Corvina, 2004, 77-123.

Bíró Ágota, *A szerzőség problémája Mészöly Miklós Az atléta halála című regényében*, Iskolakultúra, 11(2001)/1, 23-29.

Bodnár György, *Szinkrón tanúskodások*, = Alexa Károly – Szörényi László (szerk.), *Tagjai vagyunk egymásnak*, Szépirodalmi - Európa Alapítvány, 1991,

Bojtár Endre, „Hazát és népet álmodánk” *Felvilágosodás és romantika a közép- és kelet-európai irodalmakban*, Typotex, Bp., 2008

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1958

Borgos Anna – Szilágyi Judit, *Nőírók és író nők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*, Bp., Noran, 2011.

Bori Imre, *Jelentés öt egérről*, = *Bori Imre Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*. Újvidék, Forum, 1984.

Bori Imre, Mészöly Miklós [Híd, 1967], = *Bori Imre Huszonöt tanulmánya a XX. századi magyar irodalomról*. Újvidék, Forum, 1984.

Buci-Glucksmann, Christine, *L'oeil cartographique de l'art*, Galilée, 1996, Paris (megjelent magyarul egyik fejezete, Enigma, 1998/16, 107-119, ford. Szilágyi Éva)

Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard (Folio Essais), 1985.

Camus, Albert, *Sziszüphosz mítosza*, ford. Vargyas Zoltán = Uő, *Sziszüphosz mítosza. Válogatott esszék, tanulmányok*, Bp., Magvető, 1990.

Camus, Albert, *Közöny*, ford. Gyergyai Albert = *Albert Camus regényei*, Bp., Európa, 1970.

Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard (coll. 'Livre de Poche'), 1957.

Csáki Judit – Kovács Dezső (szerk.), *Rejtőzködő legendárium. Fejezetek egy kultúrpolitikus sorstörténetéből*, Bp., Szépirodalmi, 1990.

Dávidházi Péter, *Hunyt mesterünk. Arany János kritikus öröksége*, Bp., Argumentum, 1994.

Dávidházi Péter, „Isten másodszülöttje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*, Bp., Gondolat 1989.

Derrida, Jacques, *Fors* = Nicolas Abraham-Maria Torok, *Le verbière de l'Homme aux loups*, Paris, Galilée, 1976

Elm, Theo, *A parabola mint »hermeneutikai« műfaj* ford. V. Horváth Károly = *Narratívák*, 2., Thomka Beáta (szerk.), Bp., Kijarat, 1998, 105–134.

Espagne, Michel, *La notion de transfert culturel*, Revue Sciences/Lettres [En ligne], 1 | 2013, mis en ligne le 01 mai 2012, consulté le 07 septembre 2015. URL : <http://rsl.revues.org/219> ; DOI : 10.4000/rsl.219

Esterházy Péter, *Függő*, s.a.r Jankovics József, Bp., IKON, (Matúra klasszikusok), 1993.

Esterházy Péter, *Javított kiadás*, Bp., Magvető, 2002.

Erős Ferenc, *Bibó István társadalomlélektani előfeltevéseiről* = Dénes Iván Zoltán (szerk.), *A hatalom humanizálása. Tanulmányok Bibó István életművéről*, Pécs, Tanulmány, 1993, 248-255.

Erdei Nóra, *A hiány női narratívája. A női hang lehetőségei Mészöly Miklós Az atléta halála című regényében*, Disputa, 2005, [http://www.deol.hu/disputa/2005/Disputa\\_05-11.pdf](http://www.deol.hu/disputa/2005/Disputa_05-11.pdf)

Fábián István, *A egzisztencializmus után*, Jelenkor, 1961/3>, 325-9.

Faragó Vilmos, *Heródes és Saulus*, Élet és irodalom, 1968, augusztus 3.

Faragó Vilmos, *Írók a pálya szélén*, Élet és irodalom, 1968/4, 7.

Faragó Vilmos, *Új regény?* Élet és irodalom, 1970. júl. 111. (XIV/28) 11.

Fogarassy Miklós, *Térszerkezet, időszerkezet* = *Tagjai vagyunk egymásnak*, Alexa Károly és Szörényi László (szerk.) Bp., Szépirodalmi, 1991, 124-141.

Fogarassy Miklós, *A lappangó történetek közös természete*, Jelenkor, 1990/1

Foucault, Michel, *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája*, Bp., Osiris, 2000, ford. Romhányi Török Gábor.

Foucault, Michel, *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István, Bp., Atlantisz, 2001.

Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

Genette, Gérard, *Figures III.*, Paris, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. Lovas Edit és Sepeghy Boldizsár = Thomka Beáta (szerk.), *Az irodalom elméleti 1.*, Pécs, Jelenkor, 1996, 61-98.



Gimes Miklós, *Irodalmunk időszerű kérdései (Tézisek) = Vita irodalmunk helyzetéről*, Bp., Szikra, 1952, 5-20.

Grendel Lajos, *A tények mágiája. Mészöly Miklós időskori prózája*, Pozsony, Kalligram, 2002.

Gyergyai Albert, *Albert Camus = Uő, Kortársak*, Bp., Szépirodalmi, 1965, 286-334.

Hanák Péter, *Ragaszkodás az utópiához*, Bp., Liget, 1997.

Hamon, Philippe, *Qu'est-ce qu'une description?* = Poétique, 1972/12, 465-485.

Havasréti József, *Alternatív regiszterek*, Bp., Typotex, 2006.

Hegyí Béla, *Regénysűrítmeny*, Élet és irodalom, 1985. március 29. 11.

Hermann István, *A hátranézés irodalma*, Élet és irodalom, 1960. június 24, 5-6.

Hermann István, *Hátranézés egy vitára*, Élet és irodalom, 1960, szeptember 23, 3.

Jankovics József, *Vezérfonal a műelemzéshez*, = Esterházy Péter, *Függő* (Matúra klasszikusok) Bp., IKON, 1993.

Karátson Endre, *Mészöly Miklós és a camus-i közérzet* [1983], Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 1994. 297-308.

Karátson Endre, *Két menekülés egy magatartás elől. Mészöly és Esterházy ürügyén* [1989] Uő, *Baudelaire ajándéka*, Pécs, Jelenkor, 1994. 321-335.

Karátson Endre, *Retúrjegy*, Pozsony, Kalligram, 2012.

Karátson Endre, *Képiró, képolvasó = Tagjai vagyunk egymásnak...* 102-110.

Károlyi Csaba, *Ellakni, elnézelődni*, Bp., 1994, Pesti Szalon

Kelecsényi László (szerk.), *Ottlik (Emlékkönyv)*, Bp., 1996, Pesti Szalon

Kelemen Zoltán, *Az istenek technikája (Az elbeszélés rituáléi Mészöly Miklós Közép-Európa-prójájában)*, ItK, 2006/5, 539-557.

Kelemen Pál, *Élő és holt parabola. Kertész Imre: Jegyzőkönyv* = Györffy – Kelemen – Palkó (szerk.), *Prózaforum*, Kijárat, Budapest, 2007.

Kenyeres Zoltán, *Tények és jelképek. Prózánk egyik jelensége az 1950-es évek végétől az 1970-es évek elejéig* [1973] = Márkus Béla (szerk.), *Irodalom, politika, élet (1945-1979) II.*, Debrecen, KLTE, 1997. 26-35.

Keresztesi József, *Az elherdált örökkévalóság – Pécs és a Dunántúl-mitológia Rubin Szilárd műveiben* = Havasréti József – K. Horváth Zsolt – Sziártó Zsolt (szerk.): *A város láthatatlan mintázata. Pécs városa mint az emlékezet helye*, Bp.-Pécs, Gondolat, 2010, 51-68.

Kékesi Zoltán, *Lappangó képek, elsötétülő történetek (Az Árnyas főutca és a fotográfia)*, Magyar Lettre Internationale, 69. 2008/nyár, <http://epa.oszk.hu/00000/00012/00053/kekesi.htm>

Kéry László, *Hátranézés egy kritikára*, Élet és irodalom, 1960 augusztus 12, 4.

Kéry László, *Iskola a határon. Ottlik Géza regénye*, Élet és irodalom, 1959 december 4, 9.

Kisantal Tamás, *A történettelenség történetisége* = Uő, *Túlélő történetek. Ábrázolásmód és történetiség a holokauszt művészetében*. Bp., Kijárat, 2009, 257-298.

- Koczkás Sándor, *Realizmus vagy dekadencia. Egy vita epilógusa*, Élet és irodalom, 1960 november 4., 1-2.
- Könczöl Csaba, *Kórtani makettünk: Mészöly Miklós*, Kritika, 1976/6, 18-19.
- Könczöl Csaba, *Rendezés vagy végrehajtás?* Kritika, 1977/9, 12-13.
- Köpeczi Béla, *Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban*, Élet és irodalom, 1961. május 5. 1-4.
- Kukorelly Endre, *Szuperszemélyes. Mészöly Miklós hatása fiatalabb kollégáira*, Kalligram, 2015/május, 60-68.
- Kulcsár Szabó Ernő, *A magyar irodalom története 1945–199*, Bp., Argumentum, 1994.
- Kulcsár Szabó Ernő, *A megértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai, 1998.
- Kulcsár Szabó Ernő, *Esterházy Péter*, Pozsony, Kalligram, 1996.
- Kulcsár Szabó Ernő, *Műalkotás – Szöveg – Hatás*, Bp., Magvető, 1987.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, *A múltnál úgyse tudnak jobban hullámozni = Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK, 1997.
- Kulcsár-Szabó Zoltán, *Az olvasás lehetőségei*, Bp., JAK-Kijárat, 1997.
- Lénárt Tamás, *Irodalmi, képi és családi emlékezet. Az Árnyas főutca és az Őrizd meg...-album = „Zsidó” identitásképek a huszadik századi magyar irodalomban*. Szerk. Schein Gábor–Szűcs Teri, Bp., ELTE Eötvös Kiadó, 2013.
- Lukács György, *A polgári filozófia válsága*, Bp., Hungária, 1947.
- Lukács György, *Nagy orosz realisták. Kritikai realizmus*, Bp., Szikra, 1946, [folyamatosan bővített kiadások: 1948, 1951.
- Margócsy István, *Nagyon komoly játékok*, Bp., Pesti Szalon, 1996.
- Margócsy István, *Petőfi Sándor*, Bp., Korona, 1999.
- Marin, Louis, *La ville dans sa carte et son portrait = De la représentation*, Gallimard/ Seuil, Paris, 1994.
- Marin, Louis, *Une ville, une campagne, de loin...: paysages pascaliens = Pascal et Port-Royal*, PUF, 1997, Paris
- Márton László, *Kiválasztottak és elvegyülők*, Bp., Magvető, 1989.
- Márton László, *Pontos mondatok, fehér padon = Szörényi-Alexa (szerk.), „Tagjai vagyunk egymásnak”* Bp., Szépirodalmi, Európa Alapítvány, 1991, 58-62.
- Márton László, *Árnyas főutca*, Pécs, Jelenkor, 1999.
- Márton László, *Mindent megragadni, mindent összesűríteni* (Szolláth Dávid interjúja Mészöly Miklósról, a Műhelynaplók megjelenése kapcsán), Kalligram, 2007/okt., 45-51.
- Márton László, *A lovak kihaltak* (Beszélgetés Nagy Boglárkával), Jelenkor, 2001/12., 1297.
- Mártonffy Marcell, *Az újszövetségi példázatok irodalma*, Bp., Akadémiai, 2002.
- Mekis D. János, *Nemzedékproblémák, irodalomtörténet, kritika – A két világháború közötti irodalomértés néhány interpretatív fogalmáról Szerb Antal munkáinak tükrében*, Literatura, 31. (2005)/3
- Mészáros László, *Pontos és meztelen valóság. Mészöly Miklós: Pontos történetek, útközben*, Irodalmi Szemle, 1971/9. 857-860.
- Mihályi Gábor, *Nézzünk még egyszer hátra*, Élet és irodalom, 1960, augusztus 5, 4.

Miklós Tamás, *Kicsi, csúf emberek? Jegyzetek Mészöly Miklós Film című regényéhez*, Kritika, 1977/5. 7-8.

Miller, J.Hillis, *Derrida's Topographies* = uő, *Topographies*, Stanford University Press, Stanford, 1995

Nádas Péter, *Saulus. Mészöly Miklós új regényéről*, Pest Megyei Hírlap, 1968. október 27.

Nádas Péter, *A mester árnyéka, Egy író titkos önarcképe*. Uő, *Talált cetli*, Pécs, Jelenkor, 1992. 247-251.

Nádas Péter, *Talált cetli*, Pécs, Jelenkor, 1992.

Nagy Péter, *Hová néz az irodalmár?* Élet és irodalom, 1960, augusztus 5, 4.

Németh Marcell, *Mészöly kamerája* = Gács Anna – Gelencsér Gábor (szerk.), *Adoptációk. Film és irodalom egymásra hatása*, Bp., JAK-Kijárat, 2000, 101-126.

Németh Zoltán, *Minimalista a penetráns szélcsendben (Grendel Lajos: Tömegsír)* = Uő, *Olvasáserotika. Esszék, kritikák, tanulmányok – az élvezet szövegei*, Pozsony, Kalligram, 2000, 145-160.

Ottlik Géza, *Iskola a határon*, Bp., Magvető, 1968.

Pályi András, *Mészöly Miklós* Jelentés öt egerről, Alföld, 1968/6, 78-79.

Pályi András, *Mészöly Miklós: Pontos történetek útközben*, Jelenkor, 1971/2. 181-182.

Pályi András, *Mészöly Miklós, Sutting ezredes tündöklése*, Kritika, 1988/9, 33.

Pándi Pál, *A tagadás tagadása*, Élet és irodalom, 1963 december 7.

Pascal, Blaise, *Gondolatok*, Bp., Gondolat, 1978.

Pomogáts Béla, *Fiktív forgatás. Mészöly Miklós: Film*, Jelenkor, 1976/11, 1038-1041.

Polcz Alaine, *Karácsonyi utazás*, Pécs, Jelenkor, 2002.

Polcz Alaine, *Két utazás Erdélyben*, Pécs, Jelenkor, 2010.

Polcz Alaine, *Segítenek a rítusok* = Angyal Eleonóra és Dr. Polcz Alaine (szerk.), *Letakart tükrök. halál, temetkezés, gyász*, Bp., Helikon, 2001, 117-140.

Polcz Alaine, „...nem is hang már, hanem valami átható jelenlét” Baranyai László beszélgetése. Disputa, 2005/11. [http://www.deol.hu/disputa/2005/Disputa\\_05-11.pdf](http://www.deol.hu/disputa/2005/Disputa_05-11.pdf)

Radnóti Sándor, *A piknik*, Bp., Magvető, 2000.

Radnóti Sándor, *Az elmaradt apoteózis. Mészöly Miklós Saulusáról*, [Szivárvány (Chicago), 1986] = Uő, *Recrudescunt vulnera*, Bp., Cserépfalvi, 1991.

Rainer M. János, *Az író helye. Viták a magyar irodalmi sajtóban 1953-1956*, Bp., Magvető, 1990

Rajnai László, *Mészöly Miklós: Az atléta halála* = Uő, *Az összművészet kísérlete*, Pécs, Pro Pannonia, 2002.

Reichert Gábor, *Politikum és esztétikum összefüggései Déry Tibor 1945 és 1956 közötti művészetében*, Doktori disszertáció, kézirat, ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2015.

Révész Sándor, *Aczél és korunk*. Bp., Sík, 1997.

Ricœur, Paul, *Emlékezet – felejtés – történelem*, ford. Rózsahegyi Edit, = N. Kovács Tímea (szerk.) *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Bp., Kijárat, 1999, 51-67.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour une nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961.

Rothberg, Michael, *Gázától Varsóig. A többirányú emlékezet feltérképezése*, ford. Szász Anna Lujza és Vaspál Veronika = Szász Anna Lujza – Zombori Máté (szerk.), *Transznacionális emlékezet és a holokauszt emlékeztörténete*, Bp., 2014, 236-260.

Sartre, Jean-Paul, *Situations, I*, Paris, 1947.

Sartre, Jean-Paul, *Az Idegen magyarázata* ford. Vigh Árpád = Uő, *Mi az irodalom?* Bp., Gondolat, 1969, 172-194. 89.

Sághy Miklós, *A narrátor teste. Az emberi testek kiazmatikus viszonyának szerepe Mészöly Miklós Film című regényében*, Jelenkor, 2007/4. 428.

Schmale, Wolfgang, *Cultural transfer*, 2012, <http://ieg-ego.eu/en/threads/theories-and-methods/cultural-transfer> [utolsó letöltés: 2015. szept. 20.]

Simon Zoltán, Mészöly Miklós: Film, Alföld, 1976/7, 71-2.

Standeisky Éva, *Az írók és a hatalom, 1956-1963*, Bp., 1956-os Intézet, 1996.

Strabón, *Geógraphika*, ford. Dr. Földy József, Bp., Gondolat, 1977.

Strauss, Leo, *Az üldöztetés és az írás művészete*, ford. Lánczi András, Bp., Atlantisz, 1994.

Szajbély Mihály, *A töredéktől a végleges vázlatig*, = „Tagjai vagyunk egymásnak”... Bp., Szépirodalmi, Európa Alapítvány, 1991, 142-152.

Szalay Károly, *A mészölyi esztétika továbbfejlesztése. Mészöly Miklós, Pontos történetek, útközben, Napjaink*, 1970/szeptember, 10.

Szávai Dorottya, *Bűn és imádság. A Pilinszky-líra camus-i és kafkai szöveghagyományáról*, Bp., Akadémiai, 2005.

Szávai Dorottya, *La réception littéraire de l'oeuvre d'Albert Camus en Hongrie dans les années 60-70 = Camus de l'autre côté du Mur: Réceptions de l'oeuvre camusienne*, szerk. Horváth Krisztina, Maár Judit, Paris, Éditions L'Harmattan, 2014. 225-234.

Szávai János, *Trois lectures de Camus = Camus de l'autre côté du Mur: Réceptions de l'oeuvre camusienne*, szerk. Horváth Krisztina, Maár Judit, Paris, L'Harmattan, 2014. 203-208.

Szávai János, *Kamera és nyomozás: Mészöly Miklós. = Zsendül-e a fügefá ága?* Bp., Szépirodalmi, 1984, 99-108.

Szegedy-Maszák Mihály, *Ottlik Géza*, Pozsony, Kalligram, 1994.

Szilágyi Márton, *Kritikai berek*, Bp., 1995, JAK-Balassi.

Szilasi László, *A Jókai-szakirodalom kultikus paradigmája*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1991/1, 24-49.

Szilasi László, *Diszkréció, avagy mikor egy csomó arab ledobja a burnuszát történetek, elbeszélések és értelmezés-aktusok M.M. Megbocsátás című szövegében*, Sárkányfü, 1999/3, 48-58.

Szirák Péter, *Folytonosság és változás*, Csokonai, Debrecen, 1998.

Szirák Péter, *Nincs pont, csak folytatás*, = uő, *Az Úr nem tud szaxofonozni*, Bp., JAK, 1995.

Szirák Péter, *Ragasztás és/vagy újraírás. Az idézettechnika módosulásai: Örkeny, Mészöly, Esterházy* = Györffy – Kelemen – Palkó (szerk.): *Prózafordulat*, Bp., Kijarat, 2007, 31-40.

Szirák Péter, *Grendel Lajos*, Pozsony, Kalligram, 1995.

Szolláth Dávid, *A kommunista aszketizmus esztétikája*, Bp., Balassi, 2010.

Szörényi László, *Mészöly Miklós: Megbocsátás*, Alföld, 1985/11., 76.

Szörényi László, *Biblia Hungarorum* = *Mozgó Világ*, 1981/1, 108.

Szücs Jenő, *Vázlat Európa három történeti régiójáról* [1979] Bp., Magvető, 1983.

Szücs Teri: *A felejtés története. A Holokauszt tanúsága irodalmi művekben*. Kalligram, 2011. 165-171.

Takáts József, *A kultusz kutatás és az új elméletek*, (Jyväskylä-i Egyetemen, 2001 augusztus 9-én elhangzott előadás, kézirat)

Takáts József, *Antropológia és irodalomtörténet-írás*, BUKSZ, 1999/tavaszi, 38-47.

Takáts József, *A használat története* = Kisantal Tamás – Mekis D. János – P. Müller Péter – Szolláth Dávid (szerk.), *Thomka-symposion*, Pozsony, Kalligram, 2009.

Takáts József, *A Bolond utazás mítoszai*, Jelenkor, 1991/1, 73.

Takáts József, *Megbocsátás: mítoszelemzés*, Jelenkor, 1991/7-8, 639-643.

Takáts József, *A világ visszavarázsosítása* Darvasi László: *Virágzabálók*, Jelenkor 2010/5

Tandori Dezső, *A zsaru sarokvasa*, Bp., Magvető, 1979.

Thomka Beáta, *Közép-Európa mint regénytörténet, szellem és forma*, Literatura, 1994/1, 29-35.

Thomka Beáta, *Narráció és reflexió*, Forum, Újvidék, é.n.

Thomka Beáta, *A szikárság esztétikája* = Szörényi-Alexa (szerk.): „Tagjai vagyunk egymásnak” Bp., Szépirodalmi, Európa Alapítvány, 1991, 92-94.

Thomka Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995.

Thomka Beáta, *Beszél egy hang. Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijarat, 2001.

Tóth Dezső, *Tanulságos viták*, Kritika, 1976/6, 20-21.

Tözsér Árpád, *Jelentések egy létre nyitott műhöz. Grendel Lajos három regényéről mint trilógiáról* = Uő, *Escorial Közép-Európában*, Pozsony, Madách, 1992, 140-164.

Tüskés Tibor, *Könyvről könyvre*, Jelenkor, 1968/5, 470-474.

Tüskés Tibor, *Mészöly Miklós és Erdély*, Új Forrás, 2003/10, <http://www.jamk.hu/ujforras/031017.htm>

Tverdota György, *Befogadás és kisajátítás*, (Jyväskylä-i Egyetemen, 2001. augusztus 9-én elhangzott előadás, kézirat)

Varga László, *A francia kultúra mint ellenkánon*, Literatura 2005/3, 283-295.

Werner, Michael, *Kulturális transzferek a történeti kutatásban*, Balázs Eszter beszélgetése Michael Wernerrel, a párizsi *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS)* tanárával, Aetas, 2004, 245-253. <http://www.aetas.hu/2004-03-04/werner.pdf>

Wernitzer Julianna, *Idézetvilág avagy Esterházy Péter, a Don Quijote szerzője*, Pécs, Jelenkor, 1994.

Zappe László, *Egy rossz közérzet mítosza és realitása. Mészöly Miklós, Merre a csillag jár?* Népszabadság, 1986. március 29, 3.